

Revue Musicale.

DEUXIÈME SÉRIE.

TOME TROISIÈME.

IMPRIMERIE DE SELLIGUE,
RUE DES JEUNEURS, N. 14.

REVUE
MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

Deuxième Série.

TOME TROISIÈME.

PARIS.

AU BUREAU DE LA REVUE MUSICALE, RUE BLEUE, N. 18;

ALEXANDRE MESNIER, LIBRAIRE, Place de la Bourse.

MAURICE SCHLESINGER, MARCHAND DE MUSIQUE, Rue de Richelieu, n. 97.

1830.

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

(14 AOUT 1830.)

ESQUISSE

DE

L'HISTOIRE DES INSTRUMENS A CORDES PINCÉES.

Ainsi que les instrumens à vent, les instrumens à cordes pincées offrent des variétés nombreuses que je me propose d'examiner dans une suite d'articles : leur histoire me semble digne de fixer l'attention des musiciens. L'origine de ces instrumens remonte aux premiers temps de l'art ; les monumens de l'antiquité nous en présente les images prodigieusement diversifiées, et les écrivains ne nous laissent point manquer de détails sur ce qui les concerne.

Les instrumens à cordes pincées se divisent en deux classes principales : la première renferme les lyres et les harpes, dont les cordes se pincent à vide ; dans la seconde se rangent les *instrumens à manche*, dont l'intonation des cordes est variée par la pression des doigts.

La classe des instrumens à cordes pincées à vide renferme deux espèces : à la première appartiennent toutes les variétés des instrumens à cordes perpendiculaires, tels que les *lyres*

et les *cithares*; les *harpes*, les *trigones*, et tous les instrumens à cordes obliques se rangent dans la deuxième.

Les poëtes de l'antiquité ont rempli leurs vers des mots *lyra*, *phorminx*, *chélys*, *barbitos*, *barbiton*, *cithara* qui, au premier aspect, semblent indiquer des instrumens du même genre, dans lesquels se faisaient seulement remarquer de légères différences de formes; toutefois, les commentateurs se sont lourdement trompés, lorsqu'ils ont rangé le *barbitos* dans la classe des instrumens à cordes perpendiculaires : je ferai voir plus loin qu'il appartenait à l'espèce des *trigones* ou instrumens à cordes obliques. C'est pour n'avoir pas fait cette distinction que les traducteurs et commentateurs des odes d'Anacréon n'ont point entendu le sens des premiers vers de la première ode de ce poète. Il se plaint de ce que son *barbiton* ne veut chanter que l'amour. « J'ai changé, dit-il, les cordes; j'ai changé toute la lyre, » mais elle ne chante toujours que l'amour. » Ces mots, *j'ai changé les cordes*, *j'ai changé toute la lyre*, signifient qu'il a changé la position verticale des cordes pour les placer obliquement, et que d'une lyre il a fait un *trigone* ou *barbitos*. C'est ce passage qui a fait attribuer par Athénée l'invention du *barbitos* à Anacréon; mais je ferai voir plus loin que ce genre d'instrumens a tiré son origine de l'Égypte et de la Phénicie.

La *lyre*, le *phorminx*, le *chelys* et la *cithare*, étaient donc les seuls instrumens à cordes verticales dont les anciens ont fait usage. On attribue généralement l'invention de la lyre à Mercure, mais on n'est point d'accord sur le nombre de cordes qu'il lui donna, car certains auteurs assurent qu'il borna ce nombre à trois, et d'autres le portent jusqu'à sept. Cette diversité d'opinion vient de ce que les uns ont voulu expliquer l'origine de la lyre égyptienne, qui n'avait effectivement que trois cordes, tandis que les autres avaient pour

objet la lyre grecque, qui en avait sept. Apollodore (Bibl. lib. II) dit que Mercure se promenant sur les bords du Nil après une inondation de ce fleuve, trouva sur le rivage une tortue morte, que les eaux y avaient laissée en se retirant. Le soleil en la desséchant n'avait laissé que trois nerfs ou cartilages attachés à l'écaille; ces nerfs rendirent des sons sous les doigts de Mercure, et ce dieu entreprit de perfectionner ce que le hasard venait de produire. De là la lyre à trois cordes: l'histoire de l'invention de la lyre grecque est à-peu-près semblable; seulement, d'après les poètes, Mercure aurait attaché des cornes de bouquetin à la partie supérieure de l'écaille de tortue, et y aurait fixé une traverse pour tendre les cordes. Quoi qu'il en soit de ces origines, elles doivent peu nous occuper : les faits véritablement historiques méritent seuls notre attention. Il paraît certain que les lyres dont se servaient les plus anciens musiciens et poètes grecs, tels que Olympe, Orphée, Amphion, n'avaient que trois cordes. Je ne crois pas avoir besoin de démontrer qu'un instrument si borné ne pouvait servir à exécuter des pièces instrumentales, et qu'il n'était propre qu'à accompagner la voix. Un pareil instrument, dépourvu de manche pour varier les intonations des cordes, ne serait même d'aucune utilité pour accompagner l'air le plus simple de la musique moderne; mais tout porte à croire que les trois cordes de la lyre primitive ne servaient qu'à fixer alternativement, et de temps en temps, les intonations de la voix du poète, lorsqu'il récitait des vers dans la langue la plus accentuée qui ait jamais existé; en sorte que ce n'était pas une musique véritable qui résultait des cordes de la lyre, mais une espèce de réglement de la voix.

Une quatrième corde fut bientôt ajoutée aux trois premières de la lyre, et successivement le nombre en fut porté jusqu'à sept. La lyre à sept cordes devint enfin la plus usitée

dans la Grèce : on attribuait son invention à Apollon. Au moyen de ces sept cordes, l'instrument était devenu susceptible de variété dans ses moyens; aussi la lyre à sept cordes fut elle généralement adoptée chez les Grecs. Les auteurs de l'encyclopédie méthodique ont dit que la lyre de Terpandre fut l'ancien instrument d'Olympe : ils ont été copiés par Millin dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* et par M. Castil-Blaze dans son *Dictionnaire de Musique*; c'est évidemment une erreur, car Plutarque fait dire à l'un des interlocuteurs de son dialogue sur la musique : L'*ancien Philammon de Delphes composa quelques-uns de ces nomes* (airs) *dont Terpandre fit dans la suite des pièces de Cythare.* Or, il aurait été impossible, comme je viens de le dire, de composer des pièces de musique pour un instrument qui n'aurait eu que trois cordes à vide; c'était donc de la lyre ou de la cithare à sept cordes que Terpandre se servait. Il est d'ailleurs d'autres faits qui démontrent que la lyre de Terpandre était montée de sept cordes. Plutarque, dans son livre *des Lois de Lacédémone*, dit que ce musicien fut condamné à l'amende par les éphores pour avoir augmenté d'une seule corde le nombre de celles qui étaient à la lyre ordinaire. Il paraîtrait d'après cela que la lyre n'avait alors que six cordes. Cette lyre était celle qu'on mettait ordinairement dans les mains d'Apollon; cependant la lyre de l'Apollon d'Herculanum est montée de neuf cordes : c'est le seul monument de cette espèce qui soit connu. Phrynis de Mytilène porta dans la suite le nombre des cordes de la lyre jusqu'à neuf; mais s'étant présenté au concours à quelques jeux publics de Lacédémone avec son nouvel instrument, l'éphore Ecprépès voulut en retrancher deux cordes, et ne laissa au musicien que le choix de les supprimer au grave ou à l'aigu. Pareille chose arriva à Timothée de Milet aux jeux *carniens*; il avait monté sa lyre de douze cordes; les éphores l'obligèrent à en retran-

cher cinq. Toutefois, il paraît que plusieurs musiciens grecs continuèrent à se servir de la lyre à douze cordes. Quant aux autres instrumens montés de vingt-cinq et même de quarante cordes, je démontrerai dans la suite que ce n'étaient point des lyres ni des cythares, mais des trigones et d'autres instrumens à cordes obliques.

On a beaucoup critiqué les jugemens des Éphores qui ont obligé Terpandre, Phrynis et Timothée à retrancher des cordes de leur lyre; mais il me semble qu'on n'a pas assez examiné ces faits, et que d'autre part on n'en a pas bien saisi l'esprit. La sévérité des Lacédémoniens à l'égard de Terpandre, qui avait rendu de grands services à la musique vocale et instrumentale, ne peut être considérée que comme un trait d'humeur des éphores, magistrats peu indulgens qui n'épargnaient personne, et non comme le jugement du peuple. Burette a remarqué qu'il y a grande apparence que la contestation ayant été portée devant le peuple, Terpandre fut renvoyé absous : c'est du moins ce qui semble résulter d'un passage de la chronique de Paros. A l'égard de Phrynis et de Timothée, il est bon de se souvenir qu'ils s'étaient présentés à des concours de jeux publics, dans lesquels les conditions devaient être égales pour tous les concurrens, et qu'il était peut-être de l'équité des magistrats de s'opposer à ce que Phrynis et Timothée se présentassent au concours avec des avantages trop considérables. Au reste toutes ces histoires sont rapportées de manières très diverses par les auteurs de l'antiquité. Athénée dit qu'au moment où l'exécuteur se mettait en devoir de couper les cordes de la lyre de Timothée, conformément au décret, le musicien aperçut une petite statue d'Apollon dont la lyre était aussi montée de douze cordes, qu'il la montra aux juges, et qu'il fut renvoyé absous. Si cela fut, Timothée n'était donc pas l'inventeur de

la lyre à douze cordes. Il y a grande apparence que son poème de la *naissance de Bacchus* dans lequel il avait imité d'une manière indécente les cris de Sémèle pendant son accouchement, fut la cause principale du jugement qui fut porté contre lui.

Les diverses parties de la lyre étaient les branches ou montants qu'on appellait *askones* ou *pèchéis*; ces branches étaient faites en bois dur dans les grandes lyres, et en cornes d'animaux dans les cithares ou petites lyres. La traverse appelée zygos, dans laquelle s'assujettissaient les branches, était faite en bois de chêne. On y attachait les chevilles qu'on nommait *kollopes*. Quelquefois la partie postérieure de la lyre était faite d'une écaille de grande tortue, appelée en grec *chelonè*; dans ce cas la lyre prenait le nom de *chelys*, en latin *testudo*; d'autres fois cette partie était de buis; alors l'instrument s'appelait *cithare* s'il était de petite dimention et carré par sa base, et *lyre* s'il était arrondi à sa partie inférieure et assez grand pour ne pouvoir être transporté que suspendu aux épaules avec une courroie. Cette grande *lyre* s'appelait particulièrement *phorminx*; car le nom de lyre était générique et s'appliquait à toutes les variétés; mais chacune avait son nom particulier. La partie antérieure ou sonore de la lyre était composée d'une table d'harmonie faisant partie d'une sorte de boite creuse appelée *magas* ou *magadion*, qui servait à augmenter le volume du son. La table était un peu convexe en s'approchant du bord inférieur du *magas*; c'était à cette partie convexe que les cordes étaient attachées. On voit le magas à plusieurs lyres des muses d'Herculanum; cette partie servait à distinguer les grandes lyres des petites; qui en étaient rarement pourvues: cependant il est très-visible au bel Apollon Cytharède qui se trouvait autrefois au Musée Napoléon. Il y avait aussi

une base creuse à la cithare, mais plus petite que le *magas* et qui s'appelait *écheion*. On voit dans une épigrame grecque de l'anthologie que les cordes dont les lyres et les cithares étaient montées, étaient faites de boyaux d'animaux, et particulièrement de mouton; cependant quelques auteurs anciens ont parlé de cordes de lin: Il n'est pas possible de comprendre comment de pareilles cordes auraient pu produire des sons. La clef qui servait à tourner les chevilles s'appelait *chordotonon*.

Les lyres antiques étaient peintes de diverses couleurs; cependant on préférait généralement le rouge. La lyre qu'Achile tient dans la main sur la huitième planche du tome 1[er] des peintures d'Herculanum est de cette couleur. On ignore si la peinture dont les lyres étaient ornées s'appliquait comme une sorte de vernis, ou si ce n'était qu'une simple détrempe.

La forme des lyres et des cithares varia si souvent chez les Grecs et chez les Romains qu'il est difficile de décider aujourd'hui si ces changemens doivent être considérés comme des perfectionnemens, ou s'ils ne furent que le fruit du caprice. On voit dans le dialogue de Plutarque sur la musique que *la cithare reçut une nouvelle forme au temps de Cépion;* mais quelle fut cette forme? En quoi différa-t-elle de l'ancienne? C'est ce qu'on ne sait pas. Ce Cépion était élève de Terpandre, et vivait vraisemblablement vers le même temps qu'Anacréon. La cithare et la lyre avaient reçu dès lors des modifications importantes puisque, de trois cordes qu'elle avait eue originairement, elle était arrivée jusqu'à sept; mais il ne paraît pas que les changemens que lui fit subir Cépion aient été dans le nombre des cordes; il paraît plus vraisemblable que ce fut dans la forme de l'instrument même que ces changemens furent faits. Les monu-

mens offrent des instrumens de cette espèce si variés qu'il serait fort difficile de décider si ces variétés sont nées de la fantaisie des artistes ou si elles ont réellement été toutes en usage. Les recueils de Montfaucon et de beaucoup d'antiquaires, les œuvres de Doni, de Blanchini, et les histoires de la musique de Burney, de Hawkins et de Forkel, renferment des figures de lyres et de cithares tirées des monumens de la Grèce et de Rome, des médailles et des pierres gravées: la plupart de ces figures sont marquées par quelque différence peuimportante en apparence, mais qui, peut-être, sont l'indice de localités ou d'époques diverses. Il faudrait faire des travaux considérables et posséder de grandes connaissances dans l'âge et le style des monumens pour classer toutes les variétés de manière à pouvoir suivre de l'œil les progrès de l'art dans la construction de ces instrumens, et peut-être les résultats ne répondraient-ils pas aux recherches qu'on aurait faites. Il faut donc se borner à diviser, comme je viens de le faire, les lyres et les cithares par le nombre de leurs cordes, et à reconnaître que la cithare ne différait de la lyre proprement dite que par ses dimentions qui étaient plus petites, par l'écartement de ses branches vers le milieu, qui était moins considérable, par la boîte sonore *échéion*, qui était moins saillante que le *magas* de la lyre, et par sa base, qui était carrée, ce qui permettait de la poser sur un meuble pour en jouer, tandis que la lyre était arrondie à sa partie inférieure, ce qui obligeait de la tenir entre les genoux. Du reste, il y avait des cithares montées de trois, quatre, six, sept, neuf et douze cordes comme des lyres.

Les cordes de la lyre se pinçaient avec les doigts ou avec une sorte de crochet en ivoire ou en bois poli qu'on appelait *plectron*. Quelquefois on pinçait les cordes avec le plectron, mais plus généralement on les frappait avec cet instrument.

Dans les premiers temps il n'était pas permis de jouer de la lyre ou de la cithare sans se servir du pecltre: le premier qui s'affranchit de cette obligation fut un musicien grec nommé Epigone. Pollux et Athénée, qui rapportent ce fait, n'indiquent point l'époque où ce musicien vécut. Il paraît par d'anciens monumens et par le témoignage de quelques auteurs qu'on jouait des deux mains les grandes lyres; mais il est vraisemblable que cet usage ne s'établit qu'à Rome, sous le régne de Néron, lorsqu'on se servit de lyres à double rang de cordes accordées à l'unisson. Ces lyres étaient appelées *magadisées*, du verbe grec *magadisein*, qui signifie *chanter ou jouer* à *l'unisson ou à l'octave*. On pinçait avec les doigts de la main gauche; cela s'appelait *jouer en dedans* (intus canere); en même temps on frappait le deuxième rang de cordes avec le plectre, ce qui s'appelait *jouer en dehors* (foris canere).

Ce n'était pas seulement chez les Grecs et les Romains que la lyre et la cithare furent en usage; les Égyptiens, et selon toute vraisemblance les peuples du Nord se servaient aussi de ces instrumens dans leur musique. J'ai rapporté ce que dit Apollodore de l'invention de la lyre sur les bords du Nil par le Mercure égyptien. Les figures de cet instrument sont rares sur les grands monumens de l'Égypte; cependant le planisphère qui était sculpté au plafond du petit temple de Denderah renferme une lyre à trois cordes qui représente la constellation de ce nom, et l'on voit une autre lyre à quatre cordes sur le mur d'un escalier qui est au fond de la cinquième pièce du grand temple de Denderah. Ces deux exemples suffisent pour faire voir que les Égyptiens se servaient de cet instrument, dont le nom, dans leur langue, était *tébouni*; nom générique qui s'appliquait à tous les instrumens à cordes pincées servant à accompagner la voix. La lyre se retrouve encore aujourd'hui parmi les habitans du

Caire sous le nom de *kesser* ou *kicahra*, qui paraît venir de *cithara*, cithare. Ce sont les habitans du Soudan et les Barâbras ou Berebers qui se servent particulièrement de cet instrument et qui le portent dans la capitale de l'Égypte.

Les Scythes, les Cimmériens, les Saxons, les Jutes, les Angles, tous ces peuples du Nord qui inondèrent l'Europe vers la chute de l'empire romain, paraissent avoir connu la lyre. Parmi les monumens anciens des Anglo-Saxons publiés par Strutt dans son livre sur les antiquités de l'Angleterre, se trouve un bas-relief grossier que représente un joueur de flûte double et un joueur de cithare à quatre cordes. Cependant les instrumens du genre de la harpe ont été chez ces peuples d'un usage plus général, comme je le ferai voir dans un autre article.

Il est vraisemblable que les Romains avaient introduit l'usage de la lyre et de la cythare dans les Gaules ; mais on ne sait point quel fut le moment où la harpe fit abandonner ces instrumens, dont on ne trouve point de traces dans les manuscrits postérieurs au dixième siècle.

Les plus célèbres joueurs de lyre et de cythare de la Grèce furent Amphion, Orphée, Philammon de Delphes, Olympe, Phœmieus d'Ithaque, célébré par Homère dans l'Odissée, Terpandre, né en Lesbie, Timothée de Milet, Phrynis de Mitylène, Cépion, qui fit des changemens dans la forme des cithares, Périclite de Lesbos et Démoqogue. C'est par les travaux de ces artistes que la lyre fut successivement portée au point de perfection où pouvait arriver un instrument qui n'avait que douze cordes à vide dans sa plus grande extension, et dans un pays où, selon toute apparence, l'harmonie ne faisait point partie de la musique. Les Romains, qui n'étaient point pourvus de la délicatesse d'organes qui distinguait les Grecs, ne paraissent point avoir ajouté aux découvertes des Grecs, et n'eurent jamais d'artistes qui surpassè-

rent ceux-ci ; la plupart des citharèdes et des joueurs de lyre qui brillèrent à Rome sous les empereurs, étaient Grecs d'origine. Parmi les Romains, Néron fut un de ceux qui se distinguèrent le plus dans le jeu de la lyre.

Tels sont les faits les plus importans que j'ai pu recueillir sur les instrumens à cordes droites pincées ; dans un autre article j'examinerai ce qui concerne les instrumens à cordes obliques.

FÉTIS.

DES CHANTS POPULAIRES (1).

J'attache une très-grande importance à l'étude des chants populaires; débarrassés de toutes les pénibles combinaisons, de ces arrangemens mathémathiques, qui dénaturent trop souvent notre art, ils expriment les sensations des hommes encore purs que nous appelons sauvages; ils se rattachent au caractère de toute une nation, et affectent vivement l'homme civilisé qui est encore susceptible de quelques sentimens généreux. Nous entreprenons de longs voyages, nous lisons de longues relations pour acquérir quelques notions sur les mœurs des différens peuples, pourquoi n'étudierions-nous pas la musique, qui est une histoire si caractéristique? Mais si l'on veut réellement concourir aux progrès de l'art, il faut, non comme l'ont fait quelques-uns, se borner aux chants les plus connus de sa patrie, mais embrasser le monde entier, s'il est possible, et ne chercher que les traits généraux.

J'ai tâché d'être le plus varié possible; malheureusement je n'ai pu atteindre mon but entièrement; les obstacles que l'on rencontre lorsqu'on veut s'occuper de l'histoire de la musique sont sans nombre, et cette branche de l'art reste oubliée par une négligence impardonnable. Cependant, quelques artistes consciencieux ont bien voulu m'aider de

(1) Traduit de l'ouvrage allemand intitulé : *Ueber Reinheit der Tonkunst*.

leurs connaissances, et j'offre ici mon recueil tel qu'il est, dans l'espérance que tous ceux qui posséderont les matériaux nécessaires au perfectionnement de cet ouvrage voudront bien m'aider de leurs conseils.

Les anciens chants israélites seraient fort intéressans à étudier, par l'influence qu'ils ont exercée sur la musique d'église des premiers temps. Dans la persuasion que le judaïsme avait conservé religieusement ses anciens usages, je me suis adressé à toutes les synagogues de l'Allemagne; malheureusement mes recherches ont été infructueuses. Marcello, qui, dans son ouvrage, a tâché d'être le plus historique possible, a rassemblé quelques morceaux qui présentent effectivement un caractère oriental; mais il serait à souhaiter que l'auteur eût indiqué les sources auxquelles il a puisé. Le recueil de mélodies juives publié en Angleterre, et traduit à Berlin par G. K. Kretschmer, n'offre pas plus de garanties, et l'on ne saurait nier qu'il s'y trouve quelquefois de la musique essentiellement moderne.

Les anciens chants grecs n'offrent pas de résultats plus satisfaisans. Burette, et les historiens de la musique ancienne, ont tiré des manuscrits quelques morceaux qui paraissent être véritablement d'origine grecque; mais les conclusions générales qu'on en peut tirer sur la musique des anciens sont presque nulles. Les Grecs modernes ont probablement conservé quelques anciennes traditions; mais personne, que je sache, ne s'est donné la peine de les rechercher. Sulzer a cité quelques chants de la Grèce moderne, qui présentent de l'intérêt par le rapport qu'ils ont avec la lithurgie russe.

Si des temps anciens on passe au moyen-âge, on s'arrête d'abord aux troubadours qui ont fait une époque si remarquable dans cette histoire; mais tant de faits, qui seraient aujourd'hui authentiques et irrécusables, si la littérature

musicale n'eût pas toujours été négligée, sont encore plongés dans une nuit profonde. Quelques morceaux cités par Busby, et particulièrement la romance de Gauclem, sur la mort de Richard Ier, roi d'Angleterre, m'engagèrent à faire de nouvelles recherches; quelques résultats dépourvus d'intérêt et semblables à ceux qu'on trouve dans l'histoire de Forhel, furent ma seule récompense. Cependant je trouvai quelques bonnes mélodies dans un vieux manuscrit nurembergeois; un almanach de Berlin, de 1777, un recueil, publié par Büschin, un recueil d'airs autrichiens, publié par Jiska et Schattky, me furent enfin fort utiles. De si pauvres résultats ne me découragèrent point. Je savais que la reine de Suède, Christine, avait fait rassembler une grande quantité de chants populaires, et que ce précieux manuscrit se trouvait à Rome dans la bibliothèque du Vatican; je priai un de mes amis qui se trouvait à Rome, de faire quelques recherches à ce sujet; il me répondit que le recueil de Christine ne renfermait que les paroles et non les mélodies. Je m'adressai alors à M. Raynouard, éditeur *du Choix des Poésies des troubadours*. Ce littérateur me fit parvenir un morceau de sa collection qu'il m'assura être très-nombreuse, et il m'offrit de la mettre à ma disposition, si je parvenais à déchiffrer ce premier morceau. N'ayant pas pu y parvenir, je priai un de mes amis d'essayer s'il serait plus heureux que moi; malheureusement il perdit le cahier que je lui avais confié, et cette tentative demeura sans résultats. Je ne fais mention ici de cette circonstance que pour engager les artistes de Paris à profiter des richesses et de la complaisance de M. Raynouard. Puissent-ils être plus heureux que moi!

Les Anglais ont toujours attaché un grand intérêt à leurs airs nationaux; mais les nouvelles éditions qu'ils en ont faites sont entièrement *modernisées*. Le texte ainsi que les mélodies sont souvent changés, et par conséquent dénaturés. Les détails les

plus précis se trouvent dans les *Scottisch songs*, en deux volumes (Londres, Johnson 1794). Il parut ensuite un recueil de chants nationaux écossais et irlandais, en 14 vol. in-folio, Londres, sans date. La dernière partie renfermait des symphonies et des morceaux pour piano de Pleyel, J. Haydn, Kotzeluch et Beethoven. Cet ouvrage, malheureusement très-cher, se divise en trois parties. 1°. *A selected collection of original Scottish airs for the voice*, etc.; Londres, Preston : 4 vol. in-folio.

2°. *A selection of Irish melodies*; 8 vol. in-folio.

A selection of Welsh melodies; 2 vol. in-folio.

Les airs russes sont aussi fort intéressans. On trouve des détails fort curieux dans deux ouvrages publiés à Pétersbourg. 1° *Recueil d'airs russes anciens et modernes*; 2° *Recueil d'airs russes sur des mélodies d'Ivan Pratschem* : Pétersbourg, 1806; 2 vol. in-4°.

On trouve des airs danois, mais sans l'accompagnement, dans l'ouvrage suivant : *Danske viser fra middelatterem of Rierup og Ranbek*. Copenhague, 1814.

Des airs suédois et finois avec leur accompagnement se trouvent dans *Geyer och Afzelius Svenska Folk-Visor*. Stockholm, 1814—1816; 3 vol. in-8°.

Je ne connais pas d'anciens chants nationaux italiens qui aient été publiés; mais j'en possède une certaine quantité en manuscrit.

Je n'ai connu des airs espagnols que ceux que j'ai entendu chanter à des musiciens ambulans; tous mes efforts pour en avoir, soit imprimés, soit manuscrits, ont été inutiles. Si l'on se rappelle le génie, la vivacité, le feu de cette nation, si l'on se rappelle que les meilleurs chanteurs des temps anciens étaient tous espagnols, on en doit conclure que celui qui

irait en Espagne pour se livrer à des recherches musicales, obtiendrait sans aucun doute les résultats les plus avantageux (1).

Spix et Martius, dans la relation de leur voyage au Brésil, citent quelques airs brésiliens. Malheureusement ils paraissent plutôt appartenir à quelque opéra portugais qu'aux naturels du pays. L'influence que l'opéra exerce maintenant sur le peuple expose à commettre de graves erreurs.

William Jones, dans un ouvrage sur la musique des Indiens, a publié plusieurs airs indiens, persans et maures ; mais le manque d'authenticité s'y présente comme partout. Un ouvrage, calqué sur celui-ci, parut dernièrement à Londres sous le titre de *Indian melodies arranged for the voice and piano forte in songs, Duettos et Glees by B. S. Horn* : 1 vol. in-folio.

Depuis long-temps j'aurais désiré pouvoir consacrer une année seulement de mon temps à la formation d'un recueil général d'air nationaux; j'ose croire que je parviendrais à publier un ouvrage d'un intérêt général. Que ceux qui ont plus de connaissances, plus de facilités et plus de temps que moi, emploient donc tous leurs efforts à former un pareil recueil, et j'ose leur prédire que leur peine ne sera pas perdue.

(1) Plus heureux que l'auteur de cet article, nous avons rassemblé beaucoup d'airs originaux de l'Espagne que nous espérons publier un jour dans notre collection d'airs nationaux.

(*Note de l'éditeur.*)

CONCOURS DE L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

L'impulsion donnée aux études dans l'école royale de musique, depuis quelques années, offre à chaque époque des concours, des résultats toujours plus satisfaisans. Certaines parties de l'art, particulièrement la vocalisation et le chant, sont dans un état de progrès constans. L'ère de liberté qui commence pour les Français ne pourra qu'ajouter au développement de cet état de prospérité; car la liberté est nécessaire en toute chose. La musique ne s'accommode pas mieux que la fortune des citoyens, du monopole et des privilèges; or le privilège et le monopole pèsent sur l'école royale de musique. Un pensionnat de chant existe dans cet établissement. Pour y être admis, il faut posséder une belle voix et être pourvu des signes d'une bonne organisation musicale, qui donnent l'espoir des succès dans l'éducation : signes trop souvent trompeurs et qui tiennent rarement ce qu'ils promettent. Que si les apparences du talent se résolvent en réalité, la plus rigoureuse direction doit être donnée aux dispositions de l'élève dans ses études; mais toute liberté doit être laissée à l'artiste pour son avenir : c'est ce qui n'a pas lieu au pensionnat de l'école royale de musique. La même autorité régit et cette école et l'Opéra : qu'en résulte-il? que l'une est exploitée au profit de l'autre; car tout chanteur qui veut être admis au pensionnat de l'école royale de

musique doit contracter, avant d'y être reçu, l'engagement de débuter à l'Opéra, et de se mettre pendant trois ans à la disposition du directeur de ce spectacle moyennant 2500 fr. de traitement pour la première année, 3000 fr. pour la seconde, et 4000 pour la troisième ; engagement qui d'ailleurs n'est point réciproque ; car si le chanteur ne plaît pas au directeur dans ses débuts, celui-ci est libre de ne point réaliser l'engagement. D'ailleurs lorsque l'emploi est rempli, il n'y a point de place à donner. J'ai vu naguère, un jeune chanteur sorti de l'école royale débuter à l'Opéra avec assez de succès pour donner l'espoir d'un talent réel quand l'expérience aurait été acquise ; cependant le directeur, sans lui laisser la liberté de chercher ailleurs de l'emploi, éludait chaque jour la demande d'un engagement formel, en sorte que l'artiste se trouvait sans aucuns moyens d'existence. Cet état de choses dura pendant plus de deux mois. Quand on n'arrive point à ces extrémités, le misérable engagement dont j'ai parlé est signé, et le débutant, que la nature destine peut-être à briller au premier rang ; languit inaperçu dans un emploi subalterne. C'est ainsi que Hennekindt, victime de cet ordre de choses, avait été absorbé par l'Opéra. Il sut se soustraire à cette tyrannie, alla chercher à l'étranger des encouragemens qu'on lui refusait en France, et sous le nom d'Inchindi revint ensuite se faire applaudir au théâtre italien à côté des plus beaux talens. Espérons que les idées généreuses qui germent maintenant dans toutes les têtes et dans tous les cœurs feront cesser des abus si révoltans ; que la première liberté dont les artistes jouiront sera de disposer de leur talent comme ils le jugeront convenable, et que l'éducation qu'ils recevront ne sera pas le prix du sacrifice de cette même liberté. En toute chose le privilège est absurde ; dans les arts, c'est une dégradation.

Cette liberté que j'invoque dans l'intérêt de la raison comme dans celui de l'art, les artistes s'en rendent dignes par leurs efforts. Professeurs et élèves méritent des éloges pour le zèle qu'ils ont déployé dans le cours de l'année scolaire, et pour les résultats qu'ils viennent d'offrir. Le contrepoint, l'harmonie, l'accompagnement, la contre-basse, le solfège, la vocalisation et le chant, sont les seules parties pour lesquelles le concours a été ouvert jusqu'à ce jour; voici les résultats qu'elles ont présentés.

Contrepoint. Le premier prix a été partagé entre MM. Pollet et Elvard, élèves de l'auteur de cet article. Une fugue à quatre parties et à trois sujets, sur un thème donné, était l'objet de ce concours, dans lequel les deux lauréats ont déployé une rare habileté. Le deuxième prix a été décerné en partage à MM. Lecarpentier, élève du même professeur, et Tariot jeune, élève de M. Reicha.

Harmonie et Accompagnement. Une quadruple épreuve, propre à mettre en évidence la solide instruction des élèves, leur était proposée. Il s'agissait d'écrire une harmonie à quatre parties sur une basse donnée, de mettre une basse et de l'harmonie sous un chant donné, d'accompagner à première vue une basse chiffrée, et enfin d'accompagner un morceau d'opéra sur la partition. Un premier prix a été partagé entre Mlles Lion et Barbé, élèves de M. Halevy, et le deuxième prix a été décerné en partage à Mlles Rodolphe, Andrieu et Lagrave, élèves du même professeur. Dans le concours d'hommes M. Thomas, élève de M. Dourlen, a obtenu le premier prix; le deuxième a été décerné à MM. Madé et Wagner, élèves du même professeur.

Contre-basse. M. Chénié, qui a eu le courage d'adopter franchement l'archet italien, malgré les obstacles que l'ha-

bitude et le préjugé lui opposent, recueille le fruit de sa persévérance par les bons élèves qu'il forme. MM. Marié et Dietsch, qui doivent à ses soins le talent qu'ils ont acquis, ont obtenu le premier prix en partage.

Solfège. Cette partie essentielle de l'éducation musicale est maintenant dans l'état le plus florissant à l'École royale. Parmi les femmes, le premier prix a été décerné en partage à M[lles] Henchoz, Grange, Debare et Laurent; le second a été partagé par M[lles] Bordes, Derudder, Peignot et Barchtold. Des accessits ont été accordés à M[lles] Jouvenot, Traullé, Guenée, Pluche et Steinmetz. Parmi les hommes, M. Philidor a obtenu le premier prix; le second a été partagé par MM. Placet, Seligmann et Alkan jeune. Des accessits ont été accordés à MM. Petit, Mertans, Delaporte et Pasdeloup.

Vocalisation. Les progrès sont constans depuis trois ans dans ce premier degré de l'art du chant : cette année, ils sont plus remarquables encore. Une habileté disputée avec des avantages égaux a fait partager le premier prix entre M[lles] Ferrand, Deberc, Falcon et M. Cambon; le second a été également partagé entre M[lles] Alvarez, Buttel, Thevenard, Dulcken et M. Forgues.

Chant. Des résultats satisfaisans pour le présent et des espérances fondées pour l'avenir se sont faits remarquer dans cette partie de l'art musical, qui, pendant plusieurs années, a été dans un état de dépérissement à l'École royale de musique. Le premier prix a été décerné à M[lle] Michel; le deuxième a été partagé entre M[lles] Alvarez, Dulcken, Cayot et M. Cambon. Un accessit a été décerné à M. Derivis fils.

Harpe. Depuis l'établissement d'une classe de harpe dans

l'École royale, il n'a point été formé d'artiste qui méritât d'être remarqué; le concours a été faible encore cette année, et le jury n'a pu décerner qu'un deuxième prix.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

COLASSE.

Colasse (Paschal), maître de la Chapelle du Roi, naquit à Paris en 1639, et mourut à Versailles en 1709. Après avoir été enfant de chœur à Saint-Paul, il devint élève de Lulli, et dans la suite son gendre. Il prit son beau-père pour modèle; mais il eut le sort de tous les imitateurs : n'ayant point le génie de celui qu'il imitait, il resta fort au-dessous de lui. Sa musique est glaciale. Son premier ouvrage fut l'opéra d'*Achille*, paroles de Campistron ; il donna lieu à cette jolie épigramme :

Entre Campistron et Colasse
Grand débat s'émut au Parnasse
Sur ce que l'opéra n'eut pas un sort heureux.
De son mauvais succès nul ne se croit coupable ;
L'un dit que la musique est plate et misérable ;
L'autre, que la conduite et les vers sont affreux;
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,
Trouve qu'ils ont raison tous deux.

Outre le tort de faire de mauvaise musique, Colasse eut la folie de chercher la pierre philosophale ; il ruina sa bourse et sa santé. On a de lui dix opéras : *Achille et Polixène*, dont le premier acte est de Lulli, 1687 ; *Thétis et Pélée*, 1689; *Enée et Lavinie*, 1690; *Astrée*, 1691 ; *le Ballet de*

Ville-Neuve--Saint-Georges, 1692; *les Saisons*, 1695; *Jason*, 1696; *la Naissance de Vénus*, 1696; *Canente*, 1700; *Polixène et Pyrrhus*, 1706. Il a fait aussi des *motets*, des *cantiques*, des *stances*, etc., qui ont été imprimés par Ballard.

On reprochait souvent à Colasse les larcins qu'il faisait à Lulli pour composer sa musique : cela donna lieu à l'anecdote suivante. Il eut un jour une querelle avec un acteur de l'Opéra, qui se termina par un combat à coups de poings, dans lequel Colasse eut ses habits déchirés. Un de ses amis, le voyant en cet état, lui dit : « Comme te voilà fait ! — » Comme quelqu'un qui vient du pillage, » répondit quelqu'un qui était présent.

CLAIRVAL.

Clairval (René-André), célèbre acteur de l'Opéra-Comique, dut le jour à un perruquier d'Étampes, et naquit en 1735. Il vint fort jeune à Paris et y exerça la même profession que son père jusqu'à l'âge de vingt-trois ans. Il aimait le spectacle, et fréquentait de préférence la Comédie-Italienne et l'Opéra-Comique. Son goût pour le théâtre finit par devenir une passion telle qu'il quitta son état, et se fit comédien. Il débuta à l'Opéra-Comique en 1758. Doué d'une taille bien prise, d'une figure agréable et d'une intelligence rare, il joignait à ces avantages des manières élégantes et nobles, qu'il avait appris à imiter des gens du monde. Les rôles qui lui échurent en partage furent ceux d'amoureux. Il ne lui manquait, pour y être parfait, qu'une meilleure voix, la connaissance de la musique et de l'art du chant. Mais, à cette époque, la musique n'était en France qu'un accessoire de l'opéra comique : le jeu des acteurs était ce que le public y cherchait de préférence, et, sous ce rapport, Clairval avait de quoi le satisfaire. Il passa à la Comédie-Italienne en 1762, lors de la réunion de ce théâtre avec celui de l'Opéra-Comique, et joua jusqu'en 1792, époque où il prit sa retraite. Quelques personnes ont appelé Clairval *le Molé de la Comédie-Italienne*, ce qui ne veut pas dire qu'il eut le talent de cet acteur admirable. Un poète, qui croyait avoir à se plaindre de lui, le traita plus sévèrement, et fit ce distique pour être placé au bas de son portrait :

Cet acteur minaudier et ce chanteur sans voix
Écorche les auteurs qu'il rasait autrefois.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

(*Ouverture.*)

C'est au bénéfice des blessés et des orphelins que l'Opéra-Comique a donné sa première représentation, et, franchechement, on avait besoin de s'en souvenir pour oublier que l'exécution de la musique des *Deux Journées* était confiée à MM. Fargueil, Cavé, etc. Nous avions appelé de tous nos vœux une réorganisation dans le personnel de ce théâtre; nous avions fait voir ce qu'il y avait de défectueux dans tout son ensemble, et nous avions indiqué les moyens d'arriver à des améliorations. C'est avec regret que nous avons revu les mêmes noms figurer sur l'affiche ; c'est avec un regret plus vif que nous avons retrouvé un orchestre négligent et des chœurs usés. Au lieu d'un théâtre régénéré, c'est l'Opéra-Comique de M. Ducis qu'on nous a rendu avec ses vieilles habitudes et son privilège de chanter faux. Il n'y a plus d'Opéra-Comique, s'écriait-on à la retraite d'Elleviou, de Martin et de Mme Saint-Aubin : Et que dirons-nous donc, nous qui sommes réduits à Cavé comme tenor, à Fargeuil comme basse-taille et à Mlle Colon comme *prima donna* ?

Si l'on disait sérieusement à des Italiens ou à des Allemands que c'est là notre théâtre national, celui que le public français aime de préférence, quelle idée se feraient-ils de

notre éducation musicale? Pourraient-ils croire que c'est le même peuple qui a rendu un hommage si éclatant au génie de Beethoven, et qui supporte sans mot dire la déplorable exécution du théâtre Ventadour? Ils ne comprendraient pas avec quelle patience héroïque nous entendons de pareilles choses. Eh bien, telle est la force de l'habitude, que la plupart des auditeurs souffrent, sans protester énergiquement, cet outrage à leur intelligence musicale.

Ainsi que nous l'avons dit, c'est la reprise des *Deux Journées* qui, avec le *Dilettante d'Avignon* et plusieurs cantates nationales, formait le spectacle de lundi. Nous n'avons que peu de détails à donner sur cette représentation; espérant encore que le nouvel administrateur comprendra ce qu'il a à faire pour reparer les fautes de ses prédécesseurs, nous attendrons avant de parler d'un état de choses qui n'est peut-être que provisoire. Nous avons d'ailleurs presque l'assurance que la liberté des théâtres sera bientôt proclamée par un gouvernement ennemi des privilèges et des exclusions.

— Plusieurs cantates ont été exécutées la semaine dernière sur les différens théâtres de Paris. Parmi ces pièces on a distingué *la Parisienne* de M. Casimir Delavigne, dont M. Auber a fait la musique. Adolphe Nourrit l'a chantée partout avec un succès d'enthousiasme. *La Marseillaise* de M. Rouget de Lisle est également dans toutes les bouches. Le Roi vient de faire à l'auteur une pension de 1,500 fr. C'est dans ces momens d'effervescence populaire qu'on retrouve la puissance magique des chants nationaux; cent mille citoyens viennent de reconquérir la liberté en chantant *la Marseillaise*, qui fut jadis le signe de ralliement de leurs pères.

— C'est M. Singier, ancien administrateur du théâtre de Lyon, qui a été nommé par les actionnaires du théâtre Ventadour, directeur de l'Opéra-Comique.

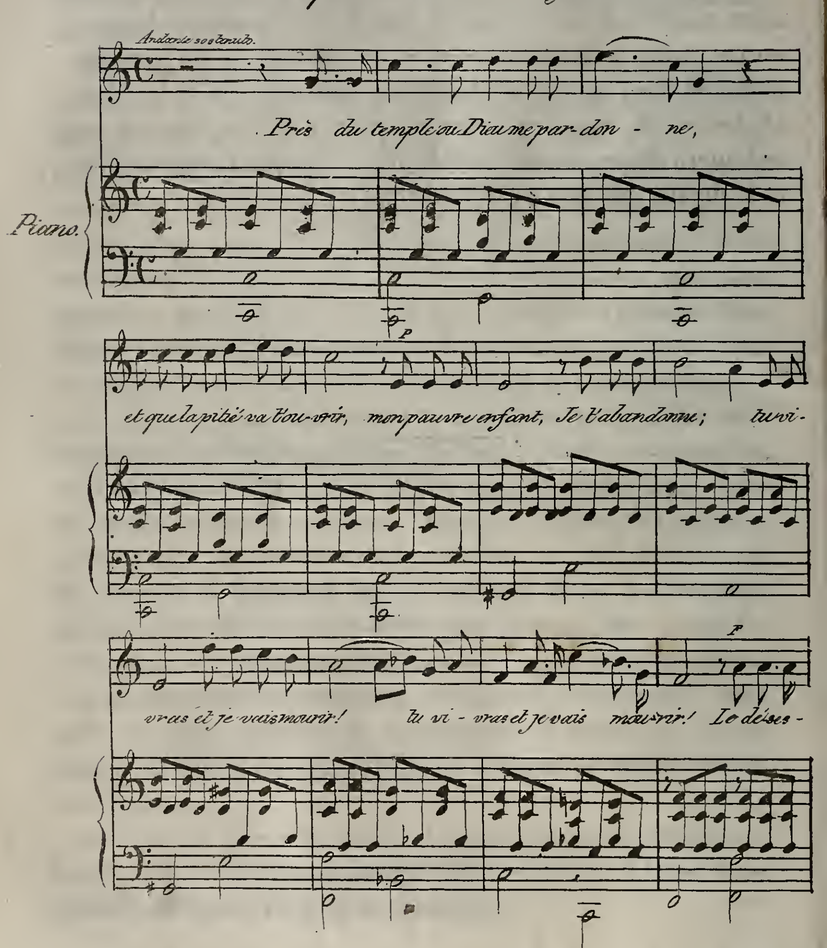
— Plusieurs concerts devaient être donnés cette semaine au bénéfice des blessés, mais ils n'ont point eu lieu faute d'auditeurs en assez grand nombre. Les esprits sont préoccupés d'intérêts trop graves pour songer déjà à des choses qui ne sont que secondaires. C'est pour cette raison que les réunions annoncées ont été remises à la semaine prochaine.
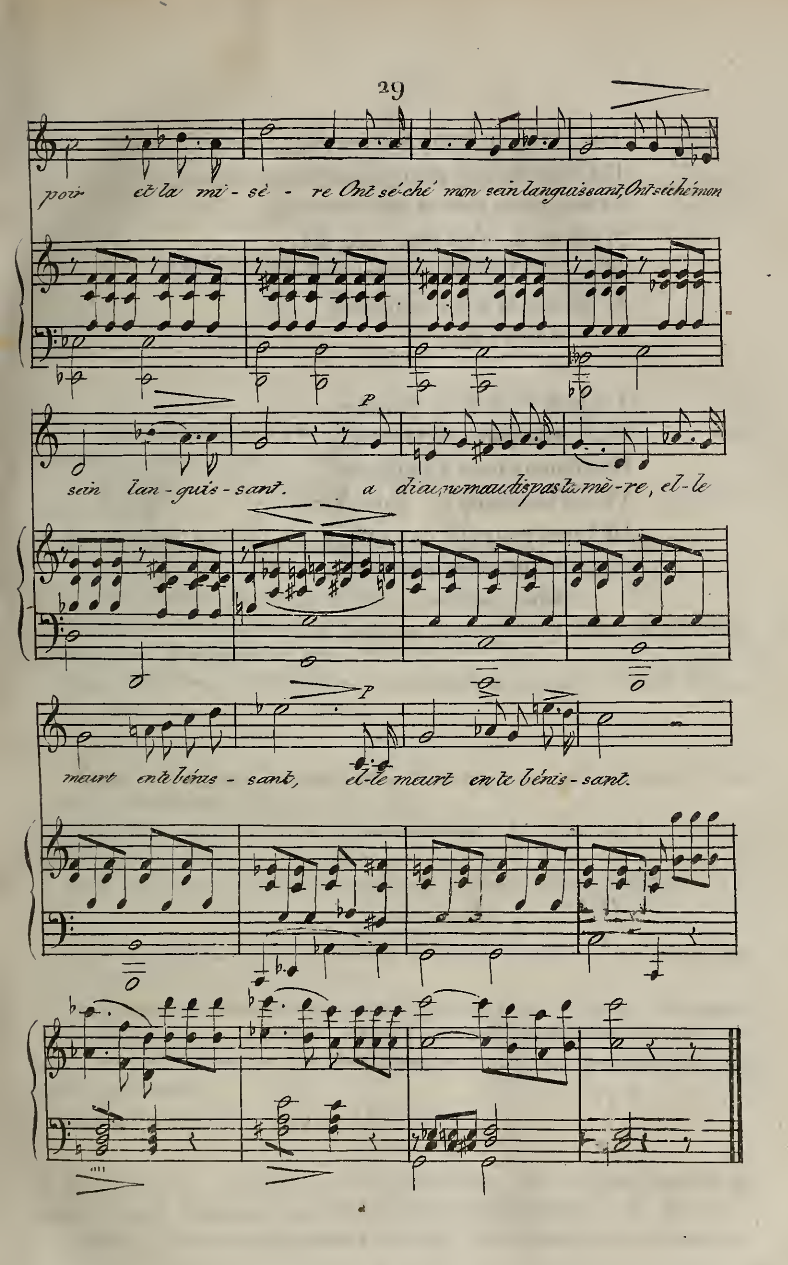
— L'institution de Musique, dirigée par M. Choron, donnera mardi 24 de ce mois, à huit heures précises du soir, au profit des victimes du 27, 28 et 29 juillet, un exercice composé d'un choix des plus beaux morceaux de Judas Macchabée et de Samson; entre les parties de cet exercice on exécutera divers chants patriotiques, tels que la Marseillaise et la défaite des Suisses à Marignan.

LA PAUVRE MÈRE.

Paroles de Mr. Bayard.

Musique de Mr. Romagnesi.




poir et la mi - sè - re Ont sé-ché mon sein languissant, Ont séché mon
sein lan - guis - sant. a dieu, ne maudis pas ta mè - re, el - le
meurt en te bénis - sant, el-le meurt en te bénis - sant.
p
p
p

Ton père, en homme de courage,
Est mort au loin pour son pays ;
Et moi, sans pain et sans ouvrage,
Si j'ai vécu, c'est pour mon fils ;
C'est pour lui que, sur cette pierre,
Je tendais la main au passant.
Adieu, etc.

Un jour on te dira, je pense,
Qu'à cette place où te voilà,
Une femme dans l'indigence
Pleura beaucoup . . . puis s'en alla.
Oh! que pour elle une prière
Sorte de ton cœur innocent.
Adieu, etc.

BULLETIN D'ANNONCES.

La Marseillaise et *la Parisienne*, de M. Casimir Delavigne. Les deux réunies, paroles et musique. Prix : 2 fr.

Le Drapeau tricolore, paroles de M. Moreau, musique de M. Habeneck aîné. — 2 fr.

La Marseillaise, fantaisie pour le piano, par Adam. — 3 fr.

La Victoire est à nous, fantaisie pour le piano, par Adam. — 3 fr

La Marseillaise, variée, pour piano, par Karr. — 3 fr.

Le Tocsin, la Résistance, la Victoire, tableau des 27, 28 et 29 juillet 1830, pour piano, par Payer — 4 fr.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

Sorgi e vivi in pace, cavatina nella Giovanna Shore di Carlo Conti, cantata da Davide. Prix : 3 fr. 75 c.

Ah, quante volte, romanza cantata nell' opera I Capuleti ed I Montecchi, dalla signora Caradori. — 2 fr. 25 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

La Marseillaise, paroles et musique de Rouget Delille, revue et corrigée par l'auteur (propriété de l'auteur).

La première livraison des *Quintetti et Quatuors* de G. Onslow, contenant trois quintetti et trois quatuors, avec le portrait de l'auteur. un *fac simile* de son écriture musicale, et la table thématique de tous ses ouvrages pour instrumens à cordes.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

La Parisienne, cantate de Casimir Delavigne, avec accompagnement de piano, par A. Sowinskì, ornée d'un drapeau tricolore. Prix : 1 fr. 50 c.

La même, avec accompagnement de guitare, par Carulli, avec un drapeau. — 75 c.

La Marche héroïque des Parisiens, composée et dédiée au général Lafayette, par A. Sowinski; orné d'un drapeau tricolore. Op. 24. — 3 fr.

Ces deux ouvrages se vendent aux profit des veuves et orphelins des 27, 28 29 juillet 1830.

Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

Gamme, ou Échelle musicale, avec les accords ordinaires et les variantes dans la marche de ses degrés, dédiée à Mlle Marie Barbet, par E. Imbimbo. Prix : 17 fr.

Paris, chez Roi, éditeur de musique, boulevard des Italiens, n. 2.

Le Passage du Mont-Saint-Bernard, chant guerrier, de Casimir Delavigne, mis en musique et dédié à Adolphe Nourrit, par C. Bernon. Prix : 3 fr.

Aimons-nous, nocturne à une ou deux voix, composé et dédié à madame Printemps, par L. Jacques Printemps. — 2 fr. 50 c.

Quatorze Ans, chansonnette, par Gresset, musique de Jacques Printemps, dédiée à Mlle Élise Duveau.

A Lille, ehez Duveau, éditeur de musique, rue Neuve, n. 7.

(22 AOUT 1830.)

DES AVANTAGES

DE LA LIBERTÉ D'ENSEIGNEMENT

APPLIQUÉE A LA MUSIQUE.

La déclaration de la chambre des députés, qui complète la nouvelle charte, proclame la nécessité de la liberté d'enseignement, principe dont la mise en pratique donnera des résultats immenses, et qui doit conduire la France au plus haut degré de prospérité. Mais il ne suffira pas d'accorder à chacun le droit d'instruire ses semblables; si le gouvernement veut sincèrement l'émancipation de l'intelligence française, et l'on ne peut douter qu'il le veuille, il devra protéger de tout son pouvoir l'enseignement gratuit; car c'est surtout au profit des classes pauvres qui doivent tourner les avantages de l'instruction affranchie d'entraves. Tous les efforts des particuliers comme du gouvernement devront donc avoir pour objet de multiplier les écoles gratuites (1), de telle sorte qu'il n'y ait pas une seule

(1) Je sais les objections qu'on a faites en théorie contre l'enseignement gratuit; mais ces objections n'étaient fondées que sur un état de choses qui vient de cesser d'exister.

commune où une école semblable n'existe, et de faire prévaloir les méthodes d'enseignement mutuel et collectif, les plus économiques, les plus expéditives, et les plus favorables au développement de l'intelligence.

Il n'est pas besoin de dire que l'on enseignera dans ces écoles à lire, à écrire et à compter; ce sont des choses dont tout homme a besoin pour augmenter ses moyens d'existence; mais pour faire aimer l'instruction à la population d'un grand état qui en a toujours été privée, il faut la détourner des habitudes grossières par des plaisirs plus purs : la musique est pour cela d'un secours merveilleux. Partout où cet art est cultivé par le peuple, les mœurs sont douces et simples. Le nord de l'Allemagne est une preuve invincible de ce que j'avance. Je crois donc que la musique devrait faire partie de l'éducation publique des Français. Il est vrai que la nécessité d'avoir des notions de cet art se fait sentir aux habitans de l'Allemagne septentrionale, parce que c'est le peuple qui chante dans les temples les psaumes et les cantiques, tandis que le plain-chant de l'église catholique, apostolique et romaine est abandonné à des chantres gagés, et que son mode d'exécution est plus propre à durcir l'oreille qu'à la rendre sensible. En attendant qu'une réforme, devenue nécessaire, s'opère dans ce chant, il serait possible de se servir des airs patriotiques et des chants nationaux ou locaux pour faire pénétrer dans toutes les parties de la France une éducation musicale, dont les avantages se feraient apercevoir dans une multitude d'occasions. C'est un fait malheureusement trop évident que les Français ne sont pas naturellement sensibles à l'harmonie; est-ce par suite d'un défaut de conformation? Je ne le crois pas. L'éducation nous fait ce que nous sommes; si cette éducation était musicale parmi nous, notre oreille s'habituerait insensiblement à la sensation des accords; une fois remarquée, cette sensation de-

viendrait un plaisir. Or, pour faire pénétrer dans la société des idées nouvelles, il est nécessaire de s'appuyer de choses connues. Des chants vulgaires, qu'on a l'habitude de répéter à l'unisson, seraient le connu, au moyen de quoi je voudrais conduire au premier degré de l'inconnu, qui serait la lecture de la musique, et ensuite au complément qui serait la notion de l'harmonisation des mêmes chants.

Ceci, comme on voit, n'est pas étranger aux principes de M. Jacotot : c'est qu'il ne faut rien rejeter absolument, et que tout ce qui est utile est bon à prendre, quelle qu'en soit la source.

Si ce que je viens de proposer était adopté, il serait nécessaire que les maîtres de toutes les écoles gratuites d'enseignement mutuel fussent instruits des élémens de la musique, et eussent l'oreille juste ; ce qui ne serait peut-être pas la moindre difficulté ; car, comment trouver en France environ quarante mille maîtres d'école qui posséderaient ces qualités? Mais s'il n'y avait que peu de maîtres d'école en état d'enseigner la musique, il y aurait peut-être un plus grand nombre de musiciens capables d'être maîtres d'école ; car, quel est celui qui ne sait lire, écrire et calculer assez bien pour enseigner ces choses par des méthodes faciles. Des commissaires chargés d'instituer les écoles primaires auraient bientôt fait comprendre, aux moins expérimentés de ces maîtres, le mécanisme de ces méthodes simples, d'après lesquelles chacun est le moniteur du moins instruit. Il y a tant de musiciens pauvres et presque dénués de ressources, en France, qu'il est vraisemblable qu'on en trouverait bon nombre qui seraient disposés à remplir les fonctions de directeurs d'écoles d'enseignement mutuel, si, ce qui est absolument nécessaire, les avantages de ces places étaient assez considérables pour assurer l'existance indépendante d'un homme borné dans ses désirs. D'ailleurs, si les sujets man-

quaient, il serait possible de fonder une école normale pour cet objet.

Les maîtres étant trouvés, il faudrait songer au choix de la méthode propre à enseigner la musique avec facilité à des individus qui n'auroient que peu de temps à y consacrer. Serait-ce l'enseignement collectif de M. Massimino, ou celui de M. Wilhelm, ou la méthode concertante de M. Choron, ou la division de matières que j'ai exposée dans mes principe élémentaires de musique (1)? Peut-être ne serait-ce absolument ni l'un ni l'autre de ces systèmes; mais on pourrait prendre dans chacun ce qu'il y aurait de meilleur pour l'objet qu'on se proposerait. Je pense que des conférences de professeurs, où chacun apporterait le tribut de son expérience, seraient très-utiles pour atteindre ce but. Ce qu'il ne faudrait pas perdre de vue dans la formation d'une telle méthode, c'est que la meilleure serait celle qui contiendrait le moins de préceptes et le plus d'exercices; car on apprend plus vite et mieux par pratique que par réflexion. La méthode d'analyse n'est bonne que pour résumer des connaissances acquises.

Quant aux exercices, ils se feraient, comme je l'ai dit précédemment, sur des airs patriotiques et sur des chansons populaires; plus tard, on pourrait y joindre les chants de l'église, quand ceux-ci auraient subi la réforme que réclame l'état actuel de la civilisation. Ces airs, ces chansons, ces cantiques, seraient arrangés en harmonie simple à trois ou quatre parties, par des artistes habiles. En dix ans, l'application de ce système d'enseignement sur l'échelle la plus étendue donnerait des résultats immenses, et, en deux générations, l'organisation musicale des Français serait égale à celle des peuples les mieux partagés de la nature.

(1) Paris, Pleyel et compagnie, boulevart Montmartre.

L'instruction primaire de la musique une fois organisée comme je viens de le dire, on songerait aux écoles spéciales. Il s'en faut de beaucoup qu'elles soient aussi nombreuses qu'il le faudrait pour un royaume aussi vaste que la France. A peine en compte-t-on dix ou douze; chaque département devrait en posséder au moins une, et même, dans les départemens riches et populeux, il faudrait qu'il s'en trouvât dans toutes les villes dont la population serait de dix-huit à quarante mille âmes. Ces écoles seraient de deux espèces : les unes seraient fondées par les municipalités des villes du second ordre, comme cela s'est pratiqué jusqu'ici à Douay, Valenciennes, Abbeville, etc.; les autres, établies sur une grande échelle, seraient entretenues aux frais du gouvernement: telles sont les écoles de Lille et de Toulouse. Dans les premières, on enseignerait le solfége pris dans toute son extension, c'est-à-dire en conduisant les élèves jusqu'aux plus grandes difficultés de la lecture de la musique sur toutes les clefs, le violon, la basse, et en général les instrumens d'orchestre. Ces écoles se recruteraient des élèves des écoles primaires, chez lesquels on aurait reconnu des dispositions pour la musique. Elles formeraient le second ordre des écoles spéciales. Les écoles de premier ordre, qui ne seraient établies que dans les chefs-lieux des départemens riches et populeux, auraient des professeurs de vocalisation, de piano, et d'introduction à l'harmonie et à l'accompagnement. Ce seraient des centres vers lesquels se dirigeraient les belles voix que la France fournirait, et les talens naturels qui, dans les écoles de second ordre, se seraient manifestés de manière à donner des espérances pour l'avenir. Après avoir reçu dans ces écoles une instruction achevée en certaines parties et préparatoire en d'autres, les élèves qui voudraient porter leurs talens à la perfection se rendraient au Conservatoire de musique de Paris, et y seraient admis.

Il est facile de comprendre que par le système d'éducation publique que je propose, les Français arriveraient un jour au plus haut degré d'habileté possible, au sentiment le plus perfectionné et au jugement le plus sain qu'on puisse imaginer en musique. Aucun peuple ne se trouverait ni ne se serait jamais trouvé dans des circonstances aussi favorables pour développer ses facultés musicales; car bien qu'il ait existé autrefois dans les villes principales de l'Italie d'excellentes écoles de musique; bien que l'instruction primaire de cet art soit fort bien organisée en Allemagne, un centre d'activité a toujours manqué dans ces pays, et Paris est sous ce rapport un centre tel qu'il ne s'en trouve point de semblable dans le monde entier. Sous le rapport de la musique, le malheur de la France a été jusqu'ici d'être concentrée dans cette seule ville; mais d'un autre côté les résultats de cette centralisation étaient tels, que Paris alimentait sans cesse de professeurs et de virtuoses les départemens qui par eux-mêmes ne fournissaient que peu de chose ou rien. Dans le système dont il est question, les occasions de faire éclore des talens naturels se présenteraient incessamment dans toutes les parties de la France, et un échange continuel des facultés, d'intelligences et de capacités aurait lieu entre les campagnes, les villes de second et de premier ordre et la capitale. Alors disparaîtrait cette pénurie de chanteurs, cause première de la ruine des théâtres, parce que d'une part, la rareté des sujets porte le prix de leur talens à un taux beaucoup trop cher pour le succès des entreprises dramatiques, et parce que de l'autre le défaut de modèles détériore le goût de plus en plus.

Dans le cas où mon hypothèse se réaliserait, les villes les moins considérables ayant bientôt des musiciens en nombre suffisant, des sociétés philharmoniques se formeraient de toutes parts. Les concerts, les fêtes musicales se multiplie-

raient, et le goût qui serait sans cesse excité par l'habitude d'entendre de la musique, tendrait continuellement vers une perfection relative. Enfin, au lieu de cette indifférence pour l'art musicale où sont plongés, des départemens entiers indifférence qui est à la fois cause et effet, puisqu'elle ne pourrait cesser que par l'exercice, et que les artistes qui pourraient la faire cesser ne trouvent point à y vivre; au lieu de cela, dis-je, une émulation générale se ferait sentir de toutes parts, et ouvrirait une voie d'existence à une classe nombreuse de citoyens.

Quelques personnes souriront à voir l'importance que je prétends donner à la musique parmi mes concitoyens; mais je leur rappelerai qu'avant d'être digne du nom d'art, la musique est déjà une jouissance, et que cette jouissance a été considérée par les philosophes et les hommes d'état de tous les pays et de toutes les nations tels que Pythagore, Socrate, Platon, Aristote, Cicéron, Saint-Augustin, Luther, Bacon, Le Dante et Skakespare comme un moyen puissant, sinon de donner aux hommes une vertu plus solide, au moins de les disposer à la bienveillance envers leurs semblables. Sous ce rapport, il me semble que cet art mérite toute l'attention du gouvernement.

Fétis.

OPINIONS DE LUTHER

SUR LA MUSIQUE.

Un grand nombre d'auteurs ont énuméré les services immenses que Martin Luther a rendu au chant et à la musique d'église (1); mais pas un n'avait encore songé à rassembler dans les nombreux ouvrages de ce réformateur les différens

(1) Dr. J. C. V. Augusti de Hymnorum sacrorum, quos Luthero debemus, in Historia dogmatum usû. Vratisl. 1817. — O. J. Lambach *Uber Luther's verdienste um den Kirchengesang oder Darstellung dessen*, etc. (Services rendus par Luther au chant d'église; par Rambach. Hambourg, 1813. — *Luther's verdienste um musick und poesie von Knecht.* Ulm, 1817. (Influence de Luther sur la musique et la poésie, par Knecht. Ulm, 1817). — *Müller Luther's verdienste um die Musick.* Erfurt, 1817, (Services rendus à la musique, par Luther. Müller. Erfurt, 1817. — *Mortimer, Der Choralgesang zur zeit der Reformation.* Berlin, 1821, (Le Chant moral au temps de la Réformation, par Mortimer. Berlin, 1821. — *Uber die, zur dreihundertjähringen jubelfeier, der Reformation erschienenen sehriften*, etc. Nuremberg, 1817, (Sur les Ouvrages publiés à l'occasion de la Fête du troisième siècle de l'établissement de la Réformation). — Index libror. ad celebranda sacra sœcularia reformationis ecclesiasticœ tertia, quos Bibliotheca regia Berolin. Comparavit jussu V. E. et J. ab Altenstein editus, Berol., 1821.

jugemens portés par lui sur la musique, lorsque M. Ad. Fréd. Beck, fit paraître un volume intitulé : *Dr. Martin Luther's gedanken ueber musick* (opinion de Martin Luther sur la musique).

Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en donnant ici, avec sa traduction, un des morceaux les plus intéressans de ce recueil, savoir, une lettre écrite en latin par Luther en 1538.

LETTRE DE LUTHER.

Salutem in Christo. Vellem certe ex animo laudatum, et omnibus commendatum esse donum illud divinum et excellentissimum musicam. Sed ita obruor multitudine et magnitudine virtutes et bonitatis ejus, ut neque initium, neque finem, neque modum orationis invenire queam, et cogavin summa copia laudum, jejunus et inops esse laudator. Quis enim omnia complectatur? Atque si velis omnia complecti, nihil complexus videare.

Primum si rem ipsam spectes, invenies musicam ab initio mundi inditam, seu concretam creaturis universis, singulis et omnibus. Nihil enim est sine sono, sine numero sonoro, ita ut et aer ipse per sese invisibilis et inpalpabilis, omnibus sensibus imperceptibilis, minimeque omnium musicus, sed plane mutus et nihil reputatus, tamen motus sit sonorus et audibilis, tunc etiam palpabilis, mirabilia in hoc significante spiritu mysteria, de quibus nec non est locus dicendi. Sed mirabilior est musica in animantibus, præsertim, volucribus, ut musicissimus ille rex et divinus psaltes David cum ingenti stupore et exultante spiritu, prodicit mirabilem, illam volucrum peritiam et certitudinem canendi, dicens psalmo centesimo tertio : super ea volucres cœli habitant, de medio ramorum dant voces. Verum ad humanam vocem, omnia sunt proprie immusica, tanta est optimi creatoris in

hac re super effusa et incomprehensibilis munificentia et sapientia. Sudarunt philosophi, ut intelligerent hoc mirabile artificium vocis humanæ, quomodo tam levi motu linguœ, leviorique adhuc nectu gutturis, pulsus aer, funderet illam infinitam varietatem et articulationem vocis et verborum pro arbitrio animæ gubernantis, tam potenter et vehementer, ut per tanta intervalla locorum circulariter et omnibus distincte non solum audiri, sed intelligi possit. Sed sudant tantum, nünquam inveniunt, et cum admiratione desinunt in stuporem, quin nulli adhuc reperti sunt, qui statuere et definere potuerunt, quid sit ille sibilus et alphabetum quoddam vocis humanæ, seu materia prima nempe risus (de fletu nihil dicam) mirantur, sed non complectuntur. Verum hæc speculabilia de infinita sapientia dei, in hac una creatura relinquamus melioribus et otiosioribus, nos vix gustum attingimus.

De usu tantæ rei dicere hic opportuit sed et ille ipse sua infinita varietate et utilitate, longe superat omnium eloquentissimorum eloquentissimam eloquentiam. Hoc unum possumus nunc afferre, quod experientia testis est, musicam esse unam quœ post verbum dei merito celebrari debeat domina et gubernatrix effectuum humanorum (de bestiis nunc tacendum est) quibus tamen ipsi homines seu à suis dominis gubernantur, et sœpius rapiuntur. Hac laude musica nulla major potest a nobis concipi. Sive enim velis tristes erigere, sive lætos terrere, desperantes animare, superbos frangere, amantes sedare, odientes mitigare, et quis omnes illos numeraret dominos cordis humani, scilicet affectus et impetus, seu spiritus, impulsores omnium vel virtutum, vel vitiorum? Quid invenias efficacius, quam ipsam musicam? Honorat eam ipse spiritus sanctus, ceu sui proprii officii organum, dum in scripturis sanctis testatur, dona sua per eam prophetis illabi, id est,

omnium virtutum affectus, ut in Eliseo videre est: rursus per eamdem expelli Satanam: id est, omnium vitiorum impulsorem, ut in Saule, rege Israel monstratur. Unde non frustra patres et prophetæ verbo dei nihil voluerunt esse conjunctius, quam musicam. Inde enim tot cantica et psalmi, in quibus simul agant et sermo et vox in animo auditoris, dum in cœteris animantibus et corporibus sola musica sine sermone gesticulatur. Denique homini soli præ cœteris, sermo voci copulatus donatus est, ut sciret, se Deum laudare opportere verbo et musicâ: scilicet sonare prædicatione, et mixtis verbis suavi melodia. Jam si comparationem feceris, inter ipsos homines, videbis, quam multiplex et varius sit creator gloriosus in donis musicæ dispertitis, quantum differat homo ab homine in voce et verbo, ut alius alium mirabiliter excellat: negant enim, posse duos homines inveniri similis per omnia vocis et loquelæ, etiam si sæpius imitari alii alios videantur, velut alii aliorum simiæ.

Ubi autem tandem accesserit studium, quo naturalem corrigat, excolas et explices, hic tandem gustare cum stupore licet, sed non comprehendere absolutam et perfectam sapientiam Dei in opere suo mirabili musicæ, in quo genere hoc excellit, quod una et eadem voce canitur suo tenore pergente, pluribus interim vocibus circum circa mirabiliter laudantibus exultantibus et jucundissimis gestibus eamdem ornantibus, et velut juxta eam divinam quandam choream ducentibus, ut iis qui saltem modice afficiuntur, nihil mirabilius hoc seculo extare videatur: qui vero non afficiuntur, nec illi vere amusi et digni sunt, qui aliquem Merdipoetam interim audiant, vel porcorum musicam. Sed res est major, quam ut hac brevitate utilates ejus descrebi queant. Tu invenis optime commendatam hanc nobilem, salutarem et lætam creaturam tibi habeas, qua et tuis affectibus interim medearis contra turpes libidines et pravas societates. Deinde

assuescas in hac creatura, creatorem agnoscere et laudare, et depravatos animos, qui hoc pulcherrima et natura et arte abutuntur, ceu impudici poetæ ad suos insanos amores, et summo studio caveto et vitalo, certos quod diabolus eos rapiat contra naturam, ut quæ hoc dono vult et debet deum solum laudare auctorem isti adulterini filii, rapina ex dono dei facta, colunt eadem hostem dei et adversarium naturæ et artis hujus jucundissimæ.

Bene in Domino vale.

TRADUCTION LIBRE.

Certes, je voudrais que la musique, ce don précieux et divin, fût apprécié de tous et reçût un hommage véritable; mais je suis tellement accablé par la grandeur de mon sujet, par le nombre infini des beautés du bel art dont je vais parler, que je ne puis trouver ni commencement, ni fin, ni formes convenables pour un pareil éloge, et je me verrai forcé, par trop d'abondance, à demeurer stérile. En effet, qui pourrait tout dire sur un pareil sujet? Que de choses échapperaient à celui qui tenterait cet effort!

Et d'abord, si vous considérez la musique en elle-même, vous trouverez que sa naissance date de la création du monde, et qu'elle se rattache à toute créature, à tout être, à tout objet. Tout est sonore, tout produit un son; l'air lui-même, invisible, qui se soustrait à toute action des sens et qui paraît le moins susceptible de produire un son, devient sensible et presque palpable lorsqu'il est mis en vibration: mystère impénétrable que nous n'approfondirons pas ici. Combien plus admirable encore est la musique chez les animaux, et principalement chez les oiseaux. David lui-même, ce roi musicien, frappé d'admiration, célèbre avec enthousiasme le chant divin des oiseaux, dans son psaume 103ᵉ:

« Là, dit-il, les oiseaux, ces habitans des cieux, laissent échapper leurs concerts à travers le feuillage. » Mais tant sont grandes la munificence et la sagesse du Créateur, que toutes ces merveilles s'effacent devant celle de la voix humaine.

Les philosophes tentèrent d'analyser ce mécanisme admirable; ils essayèrent d'expliquer comment l'air, agité par un mouvement si léger de la langue et une impulsion plus légère encore du gosier, produit, sous l'empire de la volonté, une si grande variété de sons assez puissans pour franchir l'espace et frapper notre oreille; bien plus, notre intelligence. Leurs efforts ont été infructueux; étonnés qu'ils étaient que personne n'ait su définir le rire, cet élément, ce principe de la voix humaine. (Je ne parle point des sanglots), ils ont admiré, et n'ont rien expliqué. Mais laissons à d'autres le soin d'approfondir la sagesse infinie de Dieu, manifestée de tant de manières sur une seule créature; moi je n'ai voulu que l'indiquer.

Ici, je devrais démontrer toute l'utilité de la musique, mais les paroles manquent pour remplir une si grande tâche. Je me contenterai de rapporter ce que l'expérience a confirmé; c'est qu'après la parole divine, la musique, qui seule peut résister victorieusement au torrent des passions humaines, a le premier droit à nos hommages. Voilà, je crois, le plus beau des éloges. En effet, voulez-vous modérer la douleur, anéantir la joie, ranimer les malheureux, abaisser le superbe, calmer l'amour ou apaiser la haine, dominer enfin toutes ces passions qui entraînent l'homme à la vertu ou au vice, où trouverez-vous un moyen plus puissant que la musique. L'esprit saint lui-même honore cet art comme l'une de ses manifestations; car, ainsi que l'attestent les écritures saintes et le prophète Élisée, c'est par son intermédiaire que la grâce divine, ce sentiment qui nous porte à

toutes les vertus, animait les prophètes. Saül, roi d'Israël, nous montre le musique victorieuse sur le génie du mal, et ce n'est pas sans raison que les pères et les prophêtes s'accordèrent à regarder la musique comme l'art le plus digne de s'allier à la majesté de l'autel. Delà cette foule de cantiques et de psaumes qui agissent sur le cœur humain par le double effet de la voix et de la parole. Une seule influence se fait sentir sur les animaux, celle du son ; mais à l'homme a été donné d'éprouver une double impulsion pour lui rappeler sans cesse que la musique devait se joindre à la parole pour célébrer le Créateur.

Si maintenant l'on compare les hommes entre eux, l'on voit avec quelle munificence le Seigneur nous a prodigué ces dons, puisque la voix d'un homme n'est plus celle d'un autre. Où trouver deux individus dont l'organe soit le même, voulussent ils s'imiter l'un l'autre.

Mais lorsque l'art vient aider, corriger la nature, c'est alors qu'on peut, je ne dirai pas comprendre, mais admirer dans toute sa grandeur la sagesse infinie du Créateur dans son plus bel ouvrage ; quoi de plus beau, que d'entendre une voix dominante autour de laquelle viennent se grouper une foule d'autres voix, qui par des ornmens habilement disposés produisent un concert divin ! Celui là n'est pas digne de si nobles accens qui ne s'y sent ému.

Comment, en si peu de lignes, dire toute l'utilité de ce grand, de ce bel art. Vous comprendrez combien la musique est douce et salutaire, puisqu'elle peut fortifier votre cœur contre les mauvais penchans, et les sociétés dangereuses. Vous apprendrez à connaître le Seigneur et à célébrer ses louanges dans son ouvrage ; vous saurez que Satan entraîne dans une fausse route ceux qui usant mal de

cet art divin oublient qu'il ne doit servir qu'à louer le Seigneur, et se laissent entraîner à des plaisirs criminels par des poètes impurs : ceux là sont des bâtards qui s'emparent des bienfaits du Créateur pour célébrer son ennemi par le plus précieux de ses dons : la musique.

Que Dieu vous soit en aide.

DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

ET

DES MENUS-PLAISIRS.

Un décret de la convention du 18 brumaire an II, avait ordonné l'établissement d'un *Institut central de musique*, qui depuis lors a pris le titre de *Conservatoire;* mais la France était livrée à l'anarchie, et personne ne songeait aux arts : le décret ne reçut point son exécution. Enfin arriva le 9 thermidor an III, qui délivra le pays du joug de Robespierre et de ses complices; le lendemain, Chénier fit un rapport à la convention sur la nécessité d'une loi relative à l'organisation du Conservatoire, et le 16 du même mois deux lois furent rendues; l'une réglant tout ce qui était relatif à l'organisation du Conservatoire, l'autre supprimant la musique de la garde nationale parisienne, ordonnant que les artistes qui la composaient seraient membres de la nouvelle école, supprimant l'ancienne école de chant et de déclamation, et affectant le local dit des *Menus-Plaisirs* à l'établissement du Conservatoire de musique. C'est en vertu de ces deux lois que le Conservatoire a subsisté jusqu'en 1815.

Après la seconde invasion des armées étrangères, qui replaça les Bourbons sur le trône, une ordonnance royale supprima le Conservatoire de musique; comme si une or-

donnance pouvait détruire ce qui a été réglé par une loi !
Dans le même temps, l'intendance des *Menus-Plaisirs et argenterie* fut rétablie, et M. de la Ferté vint se remettre en possession des anciens bâtimens de cette intendance, rue du faubourg Poisonnière, bien que la deuxième loi du 16 thermidor an III, n'ait point été rapportée, et que l'article 7 de cette loi fut ainsi conçu :

« VII. La commission de l'instruction publique ordonnera, » sans délai l'établissement du Conservatoire de musique » dans le local dit *les Menus-Plaisirs*, déjà désigné par ar- » rêté du comité de salut public. »

Personne ne réclama contre ces violations des lois, parce qu'il aurait été fort dangereux d'invoquer les lois de la république.

L'année suivante, on songea à rétablir l'*École royale de chant et de déclamation*; qui existait avant la révolution, et M. de la Ferté voulut bien céder pour cette école, qui se trouvait dans ses attributions, une portion des bâtimens de son intendance dont il ne faisait point usage, se réservant seulement de placer jusqu'au milieu des salles d'études, des logemens d'architectes et autres personnes de service.

En 1822, la direction de l'école royale fut otée à M. de la Ferté; et l'intendance des Menus-Plaisirs fut supprimée pour être remplacée par une *direction des fêtes et des cérémonies de la couronne*. Comme chef de cette administration, M. de la Ferté continua d'administrer le matériel et la comptabilité de l'école royale; mais en 1824 M. de Larochefoucault ayant été *chargé du département des beaux-arts*, toute part dans l'administration de l'école royale fut otée à M. de la Ferté.

Cependant sans s'inquiéter des lois de thermidor an III, qu'il ne connaissait peut-être pas, cet ancien intendant des

Menus-Plaisirs, prétendait toujours que l'école royale était chez lui, que lui seul avait le droit de disposer des bâtimens, et de fait il agissait toujours comme étant investi de ce droit, car le local de la bibliothèque de l'école ayant exigé des réparations, dès qu'elles furent faites, M. de la Ferté s'empara de la grande galerie pour en faire un dépôt du mobilier de la couronne, qui avait été réuni à ses attributions, la bibliothèque fut reléguée dans les combles, et le bibliothécaire, qui jamais n'avait pu obtenir le logement qui lui était dû, ne pût même avoir un cabinet de travail, parce que toutes les chambres furent envahies par je ne sais quels employés.

Tel est encore l'état des choses; mais le règne de la légalité est enfin venu et il sera sans doute bientôt fait justice de tous ces abus de privilége et de pouvoir.

Le Conservatoire de musique n'a pu être supprimé par ordonnance, car il existait en vertu d'une loi.

Le local affecté par une loi à l'établissement du Conservatoire n'a pû être détourné de sa destination par le bon plaisir de quelques hommes de cour.

Le pouvoir en vertu duquel on est venu s'emparer des salles d'études pour en faire des logemens de protégés et chasser de leur domicile les inspecteurs du conservatoire et des artistes tels que Méhul, Gossec (vieillard octogénaire), Cherubini, Catel, ce pouvoir dis-je, est illégal et ses actes ne peuvent être considérés que comme des usurpations violentes.

J'ignore s'il sera conservé une *direction des fêtes et cérémonies de la cour et du mobilier de la couronne*; mais si elle subsiste, il faudra songer à lui affecter un local particulier et séparé d'une école avec laquelle une semblable adminis-



tration n'a rien de commun, ou bien il faudra que le conservatoire de musique soit placé ailleurs ; mais qu'on ne s'y trompe pas : dans ce dernier cas, une loi seule pourrait défaire ce qui a été fait par une loi, et celle-ci devrait être rapportée.

Fétis.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE.

Les concours annuels du Conservatoire ont continué cette semaine, et ont été fort brillans en quelques parties. Voici les noms des élèves qui ont obtenu des prix.

Concours de Clarinette. MM. Neveu et Kroll, tous deux élèves de M. Lefebvre, se sont distingués par une belle qualité de son et beaucoup de facilité dans l'exécution : le jury leur a décerné le premier prix en partage.

Concours de Cor. M. Urbin, cor basse, élève de M. Dauprat, a obtenu le premier prix. Ce jeune homme, doué des plus heureuses qualités, promet pour l'avenir un artiste du premier ordre. MM. Sauton et Bernard, élèves du même professeur, ont partagé le deuxième prix.

Le jury n'a point jugé qu'il y eut lieu d'accorder de premier prix dans les concours de hautbois et de flûte. M. Colin a obtenu le deuxième prix pour le premier instrument; MM. Franchomme jeune et M. Coche ont partagé le deuxième prix de flûte.

Concours de Piano. Le piano est de tous les instrumens celui qui offre le plus de ressources pour l'existence des artistes; il n'est donc point étonnant que le nombre des concurrens soit toujours considérable. Cette année, toutefois, il était moindre que dans quelques-unes des précédentes. Ce concours se partage en deux sections, l'une pour les femmes, l'autre pour les hommes; il a été en général fort satisfaisant.

Dans la première section, Mlles Durezieux, Lagrave et Audrien, élèves de M. Adam, ont partagé le premier prix; le second a été décerné en partage à Mlles Prévost et Hotteaux, élèves du même professeur. Dans la deuxième section, MM. Fleche et Parent, élèves de M. Zimmerman, ont obtenu le premier prix; le second a été décerné en partage à MM. Potier, Marmontel et Besozzi, élèves du même professeur.

Concours de Violoncelle. Le premier prix a été décerné à M. Hains, jeune homme dont le talent fait le plus grand honneur à M. Norblin, son maître.

Concours de violon. Toujours brillant, ce concours a encore offert cette année de beaux résultats. Le premier prix a été décerné à M. Allard, élève de M. Habeneck; le deuxième a été obtenu par M. Lagarin, élève de M. Kreutzer. Deux accessits ont été décernés à MM. Philidor et Viallon.

—Nous avions négligé dans notre dernier numéro de faire connaître les professeurs des élèves qui ont obtenu des prix aux concours de chant et de vocalisation; nous nous empressons de réparer ici cette omission. Mlles Ferrand et Debert, et M. Cambon, auquels le premier prix de vocalisation a été partagé, sont élèves de M. Garaudé; Mlle Faléon, qui a également partagé le premier prix, est élève de M. Henri. Le second prix a été partagé entre Mlles Alvarez, Dulken et M. Forgues, élèves de M. Garaudé, et Mlles Thevenard et Buttel, élèves de Mme Empaire.

Le premier prix de chant a été décerné à Mlle Michel, élève de M. Banderali; le second a été partagé entre madeselle Dulken, élève du même professeur, Mlles Alvarez et Cayot, élèves de M. Rigaut, et M. Cambon, élève de M. Bordogni.

NOUVELLES DE PARIS.

Sous le gouvernement actuel, la censure des théâtres ne pouvait pas être plus de mise que celle de la presse. Qu'aurait donc à craindre notre nouveau roi ? Son administration n'est pas comme celle de ses prédécesseurs, toute de ruse, d'arbitraire et de déception : il ne peut craindre des allusions fâcheuses, lui qui ne veut que le bien. Aussi tous les théâtres annoncent-ils des ouvrages sur lesquels l'odieuse censure avait opposé son ignoble *veto*. L'opéra des *Visitandines* devait être mis à *l'index*, il le fut en effet : mais comme les auteurs ne voulurent point perdre les fruits de leurs travaux, ils changèrent le monastère en penssionnat de jeunes demoiselles, en firent un lieu tout mondain et n'obtinrent qu'à ces conditions l'autorisation de faire représenter leur ouvrage, mais alors il était dénué d'intérêt.

Telles qu'elles furent représentées dans leur nouveauté, *les Visitandines* étaient en trois actes, mais soit que cette troisième partie ait paru trop libre, ou que l'ouvrage fut trop long ainsi, l'acte a été supprimé à la reprise que vient d'en donner l'Opéra-Comique. L'ouvrage a été mieux joué qu'on ne devait l'espérer : quoique les acteurs fussent loin de ceux qu'ils remplacent, cependant ils ont montré plus d'intelligence que de coutume. Mme Casimir a fort bien chanté.

Un début a eu lieu la semaine dernière à ce théâtre dan

la Fête du village Voisin, c'est celui d'un M. Ernest qui a chanté le rôle écrit pour Martin. Ce jeune homme a quelque intelligence musicale, et conduit assez bien une voix que le temps développera peut être, mais qui m'a paru manquer de timbre. On annonce plusieurs débuts et une pièce intitulée : *Trois Jours en une Heure*, qui sera représentée demain samedi, au théâtre Ventadour : il n'y a que de nouveaux chanteurs et une activité bien entendue qui puisse sauver ce théâtre.

—Le Roi a reçu la commission des auteurs à laquelle il a promis dans les termes les plus flatteurs, que le système administratif qui regit les théâtres recevra les nombreuses améliorations qu'il exige. Les professeurs du conservatoire de musique ont également été reçus par le Roi avec distinction.

— C'est le mardi 24, que doit avoir lieu à l'institution de musique religieuse, le concert au bénéfice des veuves et des blessés.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

FLORENCE. La musique de *Saül*, opéra sérieux qui vient d'être représenté sans succès au théâtre de la *Pergola*, a été composée par une dame de Pise, nommée Caroline Pazzini Uccelli. Les journaux italiens, ayant parlé de cet ouvrage en des termes contradictoires, le professeur Uccelli, époux de l'auteur, a cru devoir faire insérer dans *l'Indicateur de Pise* (supplément au n° 30) la lettre suivante qu'il a reçue de Rossini, à qui Mme Uccelli avait envoyé sa partition pour en avoir son avis.

« Monsieur le professeur,

« Vous trouverez sans doute singulier que, n'ayant pas
» l'honneur de vous connaître personnellement, je vous
» adresse cette lettre; mais ayant à parler d'une chose qui
» vous intéresse particulièrement, j'ai pris la liberté de vous
» l'écrire. Elle est relative, comme vous devez le penser, à
» l'opera de *Saül* composé par madame votre épouse, qui a
» désiré d'avoir mon opinion sur son ouvrage. Je me fais
» donc un devoir de la donner avec la franchise qui est dans
» mon caractère. (*Con quella franchezza ch'è propria del*
» *mio carattere*).

» La musique de *Saül*, bien que je ne la considère point
» comme un chef-d'œuvre, me paraît susceptible d'obtenir

» un succès heureux. Cette musique est riche d'idées; la » partie instrumentale est traitée avec franchise et connaissance des instrumens, et la partie déclamée et mélodique » du chant avec sentiment et élégance. Il manque peut-être » en quelques endroits de cette partition, de ces artifices » qui ne s'acquièrent qu'avec le temps et l'habitude; mais » on ne peut prétendre, au commencement d'une carrière, » à posséder ce qu'on n'a pas toujours après de longs travaux. » D'ailleurs, les ouvrages dramatiques n'étant point destinés » à un public instruit, mais à une réunion de personnes » qui cherchent seulement du plaisir et des sensations (1), » je répète que je trouve dans cette partition de quoi leur » plaire, et justifier l'entreprise d'une dame que des spectateurs bien nés ne manqueront pas d'encourager. La » seule chose que je vous recommande, dans le cas où cet » ouvrage serait exécuté à Florence, comme il paraît être » décidé, est de n'en permettre l'exécution qu'avec de très-» bons chanteurs, car la meilleure musique, privée de cet » accessoire, serait perdue, et je ne voudrais pas que le dé-» sir de l'entendre exécuter conduisit une bonne chose à sa » perte.

» Je ne dois pas vous laisser ignorer que l'on a exécuté au » Casino de Bologne une symphonie et un chœur de Mme Pazzini Uccelli, et que ces morceaux ont obtenu les suffrages » de cette société qui n'est pas des plus indulgentes. Je » m'estime heureux, monsieur le professeur, de m'être mis » en relation par cette lettre avec un homme de si haute

(1) . . . *E poichè si tratta di sottoporre le opere teatrali non già ad un publico dotto, ma bensì ad una riunione che solo cerca il diletto et le sensazioni*, etc. On reconnaît ici l'opinion qui lui a valu ses succès populaires.

(*Note du rédacteur.*)

» réputation, désirant avoir l'occasion de vous prouver que
» je suis,

» Votre très-humble serviteur.

» Giochino Rossini.»

Livourne. Les frères Gambati, virtuoses sur la trompette, qui se sont fait entendre souvent à Paris, viennent de donner des concerts dans plusieurs villes principales de l'Italie, et particulièrement à Livourne, où ils ont été vivement applaudis. — Paganini a donné trois concerts à Brême à la fin du mois de juin et au commencement de juillet. Il est en ce moment à Brunswick.

Berlin, 6 *août*. On a donné le 16 du mois dernier au théâtre de Kœnigstadt, la première représentation du *Fra Diavolo* d'Auber. Le public a été si satisfait de l'ouverture qu'il l'a fait recommencer. Le reste de la partition a paru un peu écourté, mais on a cru en donner une raison suffisante en se disant que c'est du *genre français*, et l'on s'est résigné en faveur des jolies mélodies et des effets piquans, à ne prendre qu'un plaisir de trop peu de durée.

Un chanteur de passage, M. Petzold, a donné quelques représentations au théâtre royal. C'est un baryton qui a une bonne voix et dont la méthode n'est guère plus louable que celle de la plupart des chanteurs allemands. Il a réussi, surtout dans le rôle de Figaro du *Barbier* de Rossini.

Le 3 de ce mois, jour anniversaire de la naissance du roi, *Fra Diavolo* a été transporté sur le théâtre royal, tandis qu'on donnait, pour cette circonstance, à celui de Kœnigstadt, la première représentation de *la Pélerine de la Mecque*, musique de Boieldieu et Hérold, qui n'est autre que l'opéra de *Charles de France*. Dans cet ouvrage, tout de circonstance, le public instruit a cru reconnaître la part de travail de chacun des deux musiciens. A M. Boieldieu ont été

attribués les chants frais, les effets produits par un talent facile ; à M. Hérold, la manière d'un bon élève, bien exercé, et qui a ce qu'on appelle *de la main*, mais pas encore d'individualité décidée.

— L'entreprise du théâtre d'opéra de *la Porte de Corinthie* à Vienne, vient d'être donnée à M. Duport dont nous avons connu le talent comme danseur. Le gouvernement autrichien lui assure 75,000 florins de subvention annuelle, à la charge, par l'entrepreneur, de donner spectacle tous les jours, à l'exception des fêtes, et de faire représenter des opéras et des ballets.

— M[lle] Heinefetter, qui conserve dans ses voyages le titre de *prima dona* du théâtre italien de Paris, a donné plusieurs représentations à Munich et à Nuremberg : elle y a obtenu de grands succès. On lui a fait au théâtre de Munich des offres fort belles, mais qu'elle a rejetées comme insuffisantes. Son intention est de se rendre à Berlin.

— Paganini a visité dans ces derniers temps les différens établissemens d'eaux thermales dans la principauté de Nassau et dans le grand-duché de Bade. Il y était comme malade et ne s'y est pas fait entendre. Cependant il excitait un tel intérêt de curiosité qu'aux bains d'Ems un artiste voyageur, ayant donné un concert auquel il annonçait que Paganini assisterait, fit une excellente recette.

— Le théâtre d'opéra de la cour, créé par le feu grand duc de Darmstadt, et soutenu et dirigé par lui, vient de rentrer, par une décision du nouveau duc, son fils, dans la classe des entreprises ordinaires. Le célèbre ténor Wild venait d'y contracter un engagement moyennant 7000 florins par an. On ignore si la nouvelle situation du théâtre ne changera pas celle des artistes qui y sont attachés.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Méthodes d'harmonie et de composition, à l'aide desquelles ont peut apprendre soi-même à composer toute espèce de musique; par J. Georges Albrechtsberger, organiste de la Cour impériale, à Vienne. Nouvelle édition, traduite de l'allemand, avec des notes, par M. Choron, directeur de l'institution royale de musique religieuse. Un vol. in-8° de texte et un volume d'exemples de musique.

A Paris, chez Bachelier, libraire pour les sciences, quai des Augustins, n.° 55. Prix : 16 francs.

En 1814, M. Choron a publié la première édition de sa traduction française du traité de contrepoint et de fugue composé par Albrechtsberger; ouvrage qui jouit en Allemagne de l'estime de tous les musiciens instruits. Cette traduction parut sous ce titre : *Méthode élémentaire de composition avec des exemples très-nombreux et très-étendus pour apprendre soi-même etc.*; elle avait été faite sur la première édition allemande publiée par Breitkopf, à Leipsick, en 1790. M. Choron n'ayant point eu pour objet de traduire les œuvres complètes d'Albrechtsbreger, avait négligé quelques opuscules de ce maître, et particulièrement la méthode abrégée d'harmonie, qui avait paru à Vienne, en 1792, sous le titre de : *Kurzgefasste methode den generalbass zu erlernen*. Depuis lors, le chevalier de Seyfried, l'un des meilleurs élèves

d'Albrechtsberger, s'est occupé de rassembler les divers écrits de son maître, et en a donné une édition complète en trois volumes in 8.° dont le premier a été publié en 1826, à Vienne, chez Antoine Stranss. C'est sur cette édition que M. Choron a revu sa traduction, qu'il a complettée en faisant passer dans notre langage le *traité d'harmonie* que M. de Seyfried a donné dans le premier volume de sa collection. Ce traité n'est pas exactement le même qu'Albrechtsberger a écrit originairement : L'éditeur l'a refondu d'après les leçons qu'il avait reçues de son maître, y a ajouté beaucoup d'exemples corrigés de la main d'Albrechtsberger, et y a joint les principes de modulation de celui-ci. La nouvelle édition de la traduction faite par M. Choron se distingue aussi de la première par une notice sur l'auteur de ces écrits par M. de Seyfried, par le catalogue de ses œuvres publiées et inédites, et par la liste de ses meilleurs élèves.

M. Choron a rendu compte du système d'harmonie d'Albrechtsberger dans sa préface ; il s'exprime en ces termes :

« Pour commencer par ce qui regarde l'harmonie, rien » n'est plus facile à concevoir que la manière dont l'auteur » envisage cette matière. Après avoir considéré les interval- » les comme élémens des accords, l'auteur, établissant toute » sa théorie sur la notion des formes directes ou renversées, » ramène tous les accords à la triade harmonique conson- » nante, l'accord de tierce et quinte, susceptible de recevoir » successivement ou simultanément l'addition des disson- » nances de septième, neuvième, onzième et treizième ; en » tout cinq accords directs, qui, avec leurs renversemens, » comprennent tous les accords imaginables. Chacun de ces » accords, tant directs que renversés, est l'objet d'une étude » spéciale. L'auteur en fait connaître les divers genres et » les diverses espèces ; il donne les règles de leur emploi ;

» de nombreux exemples facilitent l'intelligence des préceptes, et familiarisent l'élève avec la pratique des opérations.
» Cette discussion qui forme la première partie de la méthode d'harmonie est suivie de l'étude de la modulation
» et de la description des diverses cadences. »

Il me semble que la simplicité n'est pas précisément la qualité qui distingue une pareille méthode ; car étant fondée sur la considération de structure des accords, elle a pour inconvénient de les isoler, d'en étendre la nomenclature, et de charger la mémoire de termes qui n'éclairent point l'esprit sur le mécanisme de l'emploi de ces accords. Etablie sur cette base, une méthode d'harmonie ne peut être complète que par une multitude de considérations sur des cas particuliers ; c'est en effet, ce qui a lieu dans l'ouvrage d'Albrehtsberger, et c'est ce qui le rend si volumineux. M. Choron a fort bien remarqué dans ses notes, (pages 9 et 174) que la plupart des méthodes d'harmonie sont fondées sur l'un de ces deux principes : 1° la considération de *la structure des accords*, c'est-à-dire celle du nombre et de l'arrangement des sons dont ils sont composés ; 2° la considération de la *nature* de ces mêmes accords, c'est-à-dire leur qualité harmonique résultante des intervalles qu'il renferment. Il ajoute que le meilleur système est celui qui réunit ces deux considérations sans les confondre. Je pense qu'à l'égard de la pratique il en est une troisième beaucoup plus générale, beaucoup plus simple et plus féconde : c'est la considération de la propriété de position, d'où résulte celle de l'analogie de destination. C'est sur celle-là que que j'ai fondé ma *méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement* (1)

Beaucoup plus satisfaisante sous le double rapport du plan et des détails, la *méthode de composition* forme la seconde

(1) Paris, Petit, éditeur de musique, rue Vivienne, n. 18.

partie de la traduction de M. Choron. Les exemples en sont bien choisis, quoiqu'ils appartiennent peut-être un peu trop au style instrumental, et les préceptes sont exposés avec simplicité. Le seul défaut qu'on puisse y signaler dans la distribution des objets est commun au *Traité de la Fugue* de Marpurg, et à tous les ouvrages allemands sur la même matière; il consiste dans le placement singulier des règles du contrepoint double après la fugue; comme s'il était possible de faire une fugue sans connaître le contrepoint double, qui en est le fondement. M. Choron, qui a mis de l'ordre dans l'ouvrage par la transposition de quelques-unes de ses parties, aurait pu, ce me semble, en faire autant pour celle-ci.

La traduction de M. Choron est très-fidèle; trop fidèle peut-être, car il a poussé le scrupule jusqu'à conserver des expressions vicieuses de l'original, qui ont disparu depuis long-temps du langage de la science. Tel est, par exemple, le mot de *superflu*, employé pour exprimer l'état d'augmentation de certains intervalles, et qui se présente à chaque instant; il est vrai que le traducteur a fait remarquer dans une note que ce terme est impropre; mais il est pénible pour le lecteur qui veut s'instruire d'avoir à corriger lui-même le langage de l'auteur qu'il prend pour guide. La partie la plus importante du travail de M. Choron consiste dans les notes nombreuses dont il a enrichi sa traduction. On reconnait dans ces notes un théoricien qui réunit à des connaissances variées un esprit élevé et des vues ingénieuses. Dans ces notes, M. Choron renvoie souvent à un ouvrage intitulé : *Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*; ouvrage entrepris par lui depuis long-temps, et qui, par ce qu'il en a communiqué à ses amis, fait désirer vivement qu'il le termine et qu'il en fasse enfin jouir le public.

FÉTIS.

BULLETIN D'ANNONCES.

La Parisienne, variée pour le piano, et dédiée à M. le prince de la Moskowa, par Albert Serwinski. Op. 25. Ornée d'un joli drapeau. Prix : 6 fr.

La Marche héroïque des Parisiens, dédiée au général Lafayette, par Albert Sewinski, arrangée en harmonie militaire par F. Beer. —3 fr. 75 c.

Cette marche doit être exécutée à la prochaine revue de la garde nationale.

Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

La Tricolore, paroles de MM. Barthélemy et Méry, musique d'Halevy. Prix : 2 fr.

Le Cri du Peuple, dédié aux braves ouvriers, par Mme J. Chantepie, sur le chœur des Bardes, de Rossini. — 1 fr- 50 c.

Au profit des blessés des journées des 27, 28, 29 juillet.

Ouverture pour le piano, composée à grand orchestre et dédiée à son am M. Pacini, par M. le vicomte de Valernes. — 3 fr.

Motet en l'Honneur de S.-Blaise, composé par M. le vicomte de Valernes. — 2 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11

Mes seules Amours, romance avec accompagnement de piano, par Bayle.

Trente *Etudes* pour le piano, par Boëly.

Op. 21 et 23 *Quintetti* pour deux violons, alto et basse, par Rousselot.

Quintette pour deux violons, alto et violoncelle, par Bonjour.

La Blanche Maison, romance pour piano, par Mme Duchambge Pauline.

A qui pense-t-il? romance avec accompagnement de piano, par Mme Duchambge.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

(28 AOUT 1830.)

DU MÉCANISME DE LA VOIX

PENDANT LE CHANT,

PAR M. LE DOCTEUR BENNATI (1).

(*Suite et Fin.*)

Ce qui distingue éminemment les découvertes de M. Bennati dans le mécanisme de la voix, c'est la multitude de faits particuliers qui font voir que leur auteur ne s'est pas contenté de ces observations auxquelles ses prédécesseurs s'étaient bornés, et desquelles ils s'étaient trop hâtés de conclure. Chaque genre de voix, chaque registre, chaque note même, sont l'objet de ses investigations, et lui offrent une ample matière de remarques non-seulement curieuses, mais utiles au perfectionnement de l'art du chant et à la conservation de la voix. Pour arriver à de pareils résultats, il ne fallait pas seulement que l'observateur fut physiologiste et anato-

(1) Voyez la *Revue Musicale*, t. VIII, pag. 353 et suiv.

miste ; il était indispensable qu'il fut musicien et qu'il connut bien l'art du chant : c'est ce qui s'est rencontré en M. le docteur Bennati. La nature qui l'a doué d'une voix fort belle et fort étendue, lui a fourni les moyens de faire sur lui-même un grand nombre d'expériences qui lui auraient été interdites s'il eut été moins bien partagé sous ce rapport. S'il n'est pas le premier qui ait remarqué que ce n'est pas seulement le larynx qui est l'agent de la production des sons, et que le voile du palais et la langue entrent pour beaucoup dans les modifications de ces sons, c'est à lui qu'appartient incontestablement la découverte des formes déterminées que prennent la bouche et le tuyau vocal dans la production de tel ou tel son, dans tel ou tel genre de voix, et dans tel ou tel registre : c'est encore lui qui a discerné le premier l'importance de chacune des parties de l'organe vocal dans certaines circonstances. Enfin on lui doit une foule d'observations délicates sur les causes et le traitement des maladies des voix ; observations dont les professeurs de chant tireront des instructions utiles sur la direction de leurs élèves pendant ces maladies. Les paragraphes suivans, extraits du mémoire de M. Bennati, nous semblent particulièrement intéressans pour cette matière.

« Avant de terminer, il n'est peut-être pas hors de propos de dire ici quelques mots des vicissitudes que la voix subit à l'une des époques les plus marquées du développement organique. On sait qu'à l'âge pubère il s'opère une révolution générale dans l'organe de la voix, qui alors perd ordinairement chez les hommes une octave entière, à moins que par



une cause morbide, soit générale soit locale, les parties qui concourent à la production de la voix n'éprouvent un affaiblissement. Cet affaiblissement peut aussi résulter de l'exercice du chant, fort dangereux dans ce moment critique, car il peut nuire au développement de l'organe en le paralysant ou totalement ou partiellement, ou en causant une inflammation dont le dernier dégré d'intensité pourrait déterminer l'aphonie complette (1).

Parmi les indidus qui se sont livrés de bonne heure à l'étude du chant, et notamment chez les garçons qui, avant l'âge pubère chantaient le soprano ou le contralto, on remarque après la mue l'action simultanée ou isolée des deux registres, et le développement le plus régulier de la partie supérieure du tuyau vocal, mais plus ou moins prononcée selon le genre de voix. La voix de David, de Rubini, de Donzelli a passé par ces phases et elle présente l'extension la plus remarquable des deux registres. Toutefois chez Donzelli, la faculté modulatrice, particulièrement dans les notes du second registre, est infiniment plus laborieuse et plus restreinte que chez les deux autres, bien qu'il puisse atteindre le *ré* sur-aigu. En revanche, ses notes laryngiennes sont beaucoup plus sonores, plus rondes que celles de David et de Rubini. La difficulté qu'éprouve Donzelli est inhérente au genre de voix qu'il possède, c'est-à-dire, à la

(1) Voici, à cet égard, un des faits les plus concluans :

Au moment où la mue atteignait Donzelli, un de ses condisciples, M. Donizetti, frère du maestro, se trouvant dans le même cas, continua de se livrer aux exercices du chant ; il ne tarda point à perdre la voix. Donzelli, qui, d'après les conseils de son maître, avait cessé de chanter pendant toute la durée de la mue, acquit, au contraire, un des plus beaux organes qui existent de nos jours.

(*Note de l'auteur.*)

voix de baritenor, qui n'est généralement formée que d'un seul registre ; chez Donzelli on distingue deux registres parce-que, comme je l'ai dit précédemment, il s'est livré fort jeune à l'exercice du chant, et qu'il a en conséquence disposé de très-bonne heure à la spontanéité de la volonté, les muscles qui, avant l'âge de puberté, ne se subordonnant qu'au travail interne et successif du larynx, ne formaient qu'un seul registre. Maintenant ces mêmes muscles agissant éminemment quand l'os hyoïde et le larynx sont fixés en haut, concourent conjointement avec les parties qui composent le sommet du tuyau vocal à constituer le registre dont je viens de parler.

« Je puis moi-même offrir l'exemple d'une observation semblable. Livré d'abord pour mon plaisir et par goût, dans un âge fort tendre aux excercices du chant, je possédais une voix de *soprano* très-prononcée. A l'époque de la mue, qui m'atteignit à quatorze ans, mon maître interrompit ses leçons pendant plusieurs mois. Après cet intervalle, il remarqua que ma voix avait baissé précisement d'une octave; mais s'apercevant que je touchais encore, quoiqu'imparfaitement quelques notes des plus aigües (qu'il appelait *note de falseto*), il m'engagea à les excercer graduellement et sans effort, en me disant qu'elles finiraient par me procurer un second registre, qui, bien que distinct, s'unirait au premier et accroîtrait de beaucoup mes ressources. C'est à cette étude modérée et graduée que je dois le développement d'une organe qui, maintenant, peut marquer successivemnet ou isolément trois octaves qui renferment vingt-un tons, ou quarante-deux demi-tons.

« Ces observations ne seront pas inutiles pour diriger les maîtres du chant, ainsi que les parens des enfans chez lesquels on trouve une prédisposition au développement de *l'organe vocal*. Après avoir d'abord préparé l'ouïe de ces derniers à goûter la musique qu'ils étudieront mecanique-

ment jusqu'à l'âge de sept ans environ, il convient, dès qu'on leur aura appris à ouvrir la bouche et à lui donner la forme la plus favorable à la projection du son, de leur faire exécuter posément et dans un mouvement très-lent, non des gammes complètes, ainsi qu'on le pratique habituellement, mais seulement les notes qu'ils font raisonner sans effort, en prenant bien garde toutefois de ne pas prolonger cet exercice au-delà d'un quart d'heure ou d'une demi-heure au plus chaque jour, selon la constitution des sujets, dans la crainte d'attaquer les moyens du soufflet, ou le soufflet lui-même, c'est-à-dire les poumons et leurs dépendances, ce qui pourrait amener encore plus facilement des résultats semblables à ceux que j'ai déjà signalés, à l'occasion de l'exercice du chant pendant la mue.

« En suivant exactement la marche que je viens de tracer sommairement, on dispose à se contracter spontanément, sous l'influence de la volonté, les muscles qui, parvenus à leur entier développement, acquièrent non-seulement une plus grande flexibilité, mais encore un degré de force qu'ils ne doivent qu'à cet exercice. Les personnes qui se livrent tardivement à l'exercice du chant peuvent s'en convaincre par la difficulté qu'elles éprouvent à exécuter ce qui même est dans leurs moyens; les muscles laissés jusqu'alors dans l'inaction vocalisante et modulatrice, opposent à la volonté d'autant plus de résistance et de roideur qu'ils ont atteint leur entier développement. L'excellent baritenor Crivelli, qui n'avait pas commencé à chanter avant l'âge de trente-quatre ans, n'a jamais pu, malgré tous les efforts possibles, atteindre une note de second registre.

« Peut-être ces remarques devraient-elles être prises en considération par les directeurs et maîtres des conservatoires de musique, à qui, je ne doute pas d'ailleurs que la connaissance plus parfaite de l'appareil vocal, jointe à l'histo-

rique de la première éducation musicale des élèves, ne puisse être d'une très-grande utilité, surtout pour discerner les sujets qui ont pour le chant une aptitude réelle. J'oserais presque affirmer que la disette de voix, dont on se plaint avec raison depuis quinze ou vingt ans, a pour première cause la direction irrationnelle et funeste qu'on donne à l'organe des enfans, chez lesquels on fait très-souvent avorter les plus heureuses dispositions organiques, par des exercices non-seulement prématurés et au-dessus de la portée vocale de l'individu, mais même presque toujours contraires à la vocalisation, qui a une spécialité modulatrice tout-à-fait distincte de celle obtenue par un instrument inorganique. »

De telles observations, qu'on chercherait en vain dans la plupart des ouvrages élémentaires sur l'art du chant, devraient cependant y occuper la première place, car elles ont pour objet les fondemens de l'éducation primitive des chanteurs et la conservation de leur organe. Mais ce n'est pas seulement sous ce rapport qu'elles sont dignes de l'attention des musiciens; les compositeurs y doivent aussi reconnaître que les formes instrumentales, qu'on a transportés depuis quelques années dans la musique destinée à la voix, sont non-seulement contraires à la raison, mais destructives de l'instrument vocal; car cet instrument n'a point de rapport avec ceux qui sortent de la main des hommes. C'est ce que M. Bennati établit d'une manière incontestable dans le passage suivant :

« ..... Quoique plusieurs savans très-estimables se soient occupés et s'occupent encore de recherches tendant à découvrir si l'organe de la voix appartient à la classe des instru-

mens à vent ou à celle des instrumens à cordes, ou s'il participe des deux, je ne m'avancerai point sur leurs traces. Certainement, quand on y réfléchit, on ne peut hésiter à déclarer que l'organe de la voix est un instrument à vent; mais quel instrument?..... de quoi se compose-t-il?..... de cartilages auxquels la nature, chez les animaux, a principalement départi la faculté de produire les sons; de ligamens, de muscles, de nerfs, de glandes dont l'office n'est pas encore connu; d'une membrane muqueuse qui tapisse le gosier et la bouche, etc., etc. L'artifice aura-t-il jamais à sa disposition des élémens de cette nature? Tranchons le mot: l'organe de la voix est un instrument *sui generis*, un instrument inimitable, d'abord en ce que la matière de son mécanisme n'est point à notre portée, que nous ne concevons pas même comment elle s'approprie à l'espèce de sonorité produite, et que vinssions nous à le concevoir, il faudrait encore, pour parvenir à une imitation parfaite, y introduire la vie organique et animale, c'est-à-dire cette prérogation de l'organisme qu'il n'est pas au pouvoir de l'homme de communiquer. »

Cette prérogative, dont parle ici M. Bennati, est celle de l'accent sensible qui appartient exclusivement à la voix humaine, et qui marque la destination de cet organe. Changer cette destination par une imitation puérile des moyens inorganiques, c'est méconnaître la puissance et la beauté de l'ouvrage de la nature; c'est en ravaler l'origine et le but. Ces considérations ne devraient être perdues de vue ni par les compositeurs ni par les chanteurs.

Tous les auteurs de méthodes de chant ont parlé du larynx comme de l'instrument unique qui produit le

son : M. Bennati, comme on l'a vu dans le premier article sur son travail, a démontré que ce n'est qu'une partie de l'appareil vocal. Il conclut son mémoire, conformement à ses observations, par ces mots :

« D'après les faits exposés dans ce mémoire, je pense que désormais il est hors de doute que *ce ne sont pas les seuls muscles du larynx qui servent à moduler les sons chantés, mais encore ceux de l'os hyoïde, ceux de la langue et ceux de la partie supérieure, antérieure et postérieure du tuyau vocal, sans le travail simultané desquels le degré de modulation nécessaire pour le chant ne saurait avoir lieu.*

Ce que nous avons rapporté de l'interessant travail de M. Bennati suffit pour faire comprendre l'utilité dont il sera pour les professeurs de chant et pour ceux qui reçoivent leurs leçons. La constitution générale de l'organe vocal, la classification des voix fondée sur leur conformation pathologique, leur mode d'exercice basé sur le développement successif de leurs diverses parties, leur conservation et leur traitement dans les maladies dont elles sont attaquées, sont les objets qui y sont examinés avec un rare talent d'observation, et qui doivent assurer à l'ouvrage un brillant succès lorsqu'il sera mis au jour. Ces qualités distinguent éminemment cet ouvrage de ceux de tous les anatomistes qui ont écrit sur la voix. Les réclamations que ceux-ci adressent à l'Académie à propos du rapport de M. Cuvier sur le travail de M. Bennati, prouvent même qu'ils ne comprennent pas l'objet de ce travail, qui, comme on l'a vu, n'est autre que *le mécanisme de la voix pendant le chant.*

Nous avons rendu compte dans le huitième volume de la Revue musicale de la réclamation de priorité de découverte qui avait été élevée par M. Gerdy contre l'ouvrage de M. Bennati, et nous avons fait voir que cette réclamation n'était point fondée. Depuis lors, M. Malgaigne, chirurgien de l'hôpital militaire du Val-de-Grâce, en a adressé une semblable à l'académie des sciences, à propos d'un extrait du rapport de M. Cuvier sur le même ouvrage, qu'il avait lu dans les journaux.

Celle-ci paraitrait être mieux motivée, d'après l'énoncé de M. Malgaigne, car, selon lui, dans un mémoire qui aurait été couronné par la société médicale d'émulation, il y a plus d'un an, il aurait établi une nouvelle théorie de la voix humaine, chantée et articulée, et aurait été conduit à examiner comment, *lorsque le larynx est à son plus haut degré d'ascension, lorsque la glotte semble avoir épuisé toutes les notes, le chanteur retrouve pour ainsi dire une voix nouvelle et surmonte encore d'une octave la note au-delà de laquelle on aurait cru qu'il ne pouvait s'élever.* M. Malgaigne annonçait qu'une copie de son mémoire avait été déposée au secrétariat de l'institut pour le concours du prix de physiologie fondé par M. de Monthyon, et qu'une autre copie se trouvait dans les archives de la société médicale d'émulation; mais dans les recherches qui ont été faites pour constater l'analogie des découvertes de M. Malgaigne avec celles de M. Bennati, ni l'une ni l'autre ne s'est trouvée dans les lieux indiqués.

M. James Rush, docteur en médecine à Philadelphie,

et auteur de plusieurs dissertations sur divers objets de son art, a publié en 1827 un grand ouvrage intitulé : *Philosophie de la voix humaine* (1) ; travail neuf, rempli d'observations fort ingénieuses ; mais dans lequel l'auteur, au lieu d'avoir recours aux faits d'expérience, s'est un peu trop livré à la méthode d'induction. Une grande partie de son travail a pour objet *la voix articulée;* malheureusement ses observations ont pour objet les sons de la langue anglaise, qui n'ont d'analogue dans aucune langue connue, ce qui en rend la traduction fort difficile ; cependant, M. Bennati a traduit la section *du mécanisme de la voix,* pour la faire imprimer à la suite de son mémoire, en accompagnant de notes les passages qui lui ont paru exiger des éclaircissemens ; de cette manière il a complettée son travail et lui a donné tout le degré d'intérêt dont il est susceptible. Nous ne doutons qu'il n'obtienne le plus brillant succès, non-seulement parmi les savans qui peuvent apprécier les difficultés de semblables recherches, mais aussi parmi les artistes et particulièrement chez les chanteurs qui pourront y puiser des lumières sur leur art.

Erratum. Dans notre premier article sur le mémoire de M. Bennati, nous avons dit (tome 8, pag. 355) :

(1) The Philosophy of the Human voice : embracing its physiological history ; together With a system of principles by Wheih criticism in the art of elocution may be rendered intelligible and instruction, definite and comprehensive. To Wich is added a Brief analysis of song and recitative, by James Rush, M. Dr. Philadelphie, Maxwell, 1827. Un vol. in-8° de 586 pages.

« Ici M. Bennati fait voir que l'explication que l'on a » donnée jusqu'à ce jour de l'action des muscles du » larynx est fautive en ce qu'elle produirait précisément » des effets contraires à ceux qu'on lui attribue, etc. » Cette rédaction est inexacte ; il fallait dire : « Ici » M. Bennati fait voir que l'explication que l'on a don- » née jusqu'à ce jour de l'action des muscles du larynx » *est insuffisante pour rendre compte de la plupart des* » *phénomènes ;* il fait voir que les anatomistes, dans » leurs théories sur la modulation de la voix, ont fait » abstraction de l'action *des muscles de l'os hyoïde*, etc. »

DU PRÉJUGÉ

QU'ON A GÉNÉRALEMENT CONTRE LA MULTIPLICITÉ DES CLÉS EN MUSIQUE.

Est-il nécessaire qu'il y ait tant de clefs pour écrire la musique? Ne pourrait-on pas se borner à une seule? Telle est la question que des amateurs, musiciens médiocres, ont soulevée souvent, et sur laquelle on a même écrit des livres, et bâti des systèmes. Remarquez, au reste, que cette question oiseuse n'a été agitée qu'en France, car en Allemagne, en Italie, tout le monde lit la musique sur toutes les clefs sans songer même à y trouver la moindre difficulté. De proche en proche il pourra bien se faire que les Allemands et les Italiens se laissent séduire par l'apparente simplicité des partitions de piano réduites aux clefs de *sol* et de *fa*; mais loin d'y profiter, ils n'auront fait que dégénérer leur éducation musicale, et prendre des notions fausses de la notation, sans qu'il en résulte le moindre avantage pour l'art. C'est ce que je vais essayer de démontrer. Qu'il me soit permis de rappeler d'abord ce que j'ai déjà dit sur ce sujet dans *La Musique mise à la portée de tout le monde.*

« La diversité des voix a donné naissance aux clefs, qui,
« placées au commencement des portées, indiquent que ce

« qui y est écrit appartient à telle ou telle voix ; le signe « des voix ou des instrumens aigus s'appelle *clef de sol* ; il « est fait ainsi 𝄞 ; on le met ordinairement sur la deuxième « ligne de la partie inférieure de la portée, ce qui indique « que le son appelé *sol* se met sur cette ligne. On donne le « nom de *clef de fa* au signe des voix ou des instrumens « graves. En voici la forme 𝄢 ; sa position ordinaire est sur « la quatrième ligne en partant du bas de la portée ; elle indique « que *fa* est sur cette ligne. Le signe des voix et des instru- « mens intermédiaires se nomme *clef d'ut* ; mais comme il « y a plusieurs nuances d'élévation ou de gravité parmi ces « voix, on exprime ces nuances en plaçant ce même signe « sur des lignes différentes. La *clef d'ut* est faite ainsi 𝄡 : « elle donne son nom à la ligne où elle est placée.

« Les diverses qualités des voix peuvent se réduire à « quatre : 1° les voix aiguës de femmes, 2° les voix graves « de femmes, 3° les voix aiguës d'hommes, 4° les voix graves « d'hommes. Les voix aiguës d'homme étant naturellement « et par l'effet de leur conformation, plus graves d'une « octave que les voix aiguës de femmes, on pourrait se ser- « vir de la même clef, c'est-à-dire de la clef de *sol* pour « toutes deux, laissant à la nature le soin d'opérer la diffé- « rence d'octaves. Quant au *contralto* ou voix grave de « femme, qui est à l'octave supérieure de la basse, on pour- « rait, par les mêmes motifs, écrire sa partie avec la clef « de *fa*. A l'égard des instrumens qui, dans l'orchestre, « remplissent les fonctions de voix intermédiaires, on pour- « rait aussi les réduire à cette simplicité, en indiquant les « différences d'octaves par un signe simple tel qu'un — qui « barrerait les clefs de *sol* ou de *fa*.

« Mais s'il est possible de supprimer les clefs d'*ut* dans

« l'usage ordinaire, ces mêmes clefs sont d'un grand se-
« cours dans certains cas dont je parlerai plus loin ; et dans
« l'obligation où l'on est d'en faire usage dans ces occasions,
« il est nécessaire de se les rendre familières, et consé-
« quemment de s'en servir habituellement. De là vient que
« la complication résultante de la multiplicité des clefs s'est
« conservée jusqu'aujourd'hui, quoiqu'on ait reconnu l'avan-
« tage qu'il y aurait à la faire disparaître. »

Les cas dont il est question dans le paragraphe qu'on vient de lire, sont ceux de la transposition, dont j'aurai occasion de parler tout à l'heure ; mais avant d'aller plus loin, il est nécessaire d'examiner d'une part en quoi consistent les inconvéniens de la multiplicité des clefs, et quels seraient les effets de la réduction de leur nombre, par quelque moyen que ce fut, abstraction faite des cas de la transposition.

Les enfans auxquels on enseigne la musique dans un âge très-tendre, l'apprennent mécaniquement et sans analyse de ses difficultés, comme ils apprennent à lire et à faire tout ce qui est du ressort de leur éducation primaire. Après avoir pris l'habitude de lire la musique écrite à la clef de *sol*, ils passent à la clef de *fa*, puis aux différentes clefs d'*ut*, et quand vient l'âge où l'on réfléchit sur ses études et sur leur objet, la multiplicité des exercices qu'ils ont fait sur toutes les clefs les leur ont rendues si familières, qu'ils ne peuvent plus comprendre qu'on y trouve de difficultés. Ce n'est point ainsi que cela se passe chez les personnes qui ne commencent à étudier la musique que dans un âge plus avancé, et quand elles ont déjà acquis par leurs autres études le besoin de savoir vite, et de substituer l'exercice du raisonnement à celui de la patience. C'est donc pour cette classe d'individus qu'il semble être nécessaire de simplifier les difficultés des clefs ; et c'est elle seule en effet qui réclame cette

simplification. Mais ici, une observation se présente; la voici : peut-il y avoir deux méthodes de noter la musique, l'une à l'usage de ceux qui ne peuvent la lire avec facilité, l'autre destinée aux habiles; l'une qui ne devrait son apparente simplicité qu'à son insuffisance pour une multitude de cas, l'autre qui serait comme une espèce de système hiéroglyphique, dont quelques-uns seulement auraient la clef? et s'il ne faut qu'une méthode de notation, est-il donc nécessaire ou avantageux de préférer celle qui favoriserait la paresse et l'ignorance à celle qui, d'une application plus étendue, est plus en rapport avec la persévérance et le savoir? A cela, il me semble qu'il y a une réponse sans réplique à faire; c'est que, si borné que soit le nombre des clefs, quiconque n'a pas la patience nécessaire pour se livrer à des exercices multipliés, ne parviendra jamais à lire correctement la musique, et conséquemment que la réduction proposée serait inutile; en second lieu, que celui qui est doué de la persévérance nécessaire pour vaincre toutes les difficultés de la mesure et de l'intonation, n'est jamais arrêté long-temps par celles de la multiplicité des clefs; donc, la réduction de ces clefs est encore inutile pour lui. Quiconque anonne à la clef de *sol*, n'a que faire de la suppression des autres clefs; quiconque est habile à la lecture de celle-là les connaît bientôt toutes.

Mais les difficultés de cette multiplicité des clefs sont elles donc si considérables? Voyons en quoi elles consistent.

Dans l'enseignement ordinaire de la musique, la plupart des maîtres, après avoir dit à leurs élèves qu'il y a trois sortes de clefs, qu'on appelle clefs de *sol*, de *fa* et d'*ut*, ne leur parlent plus que de la première, leur présentent tous les exemples qu'ils veulent leur donner sur cette même clef, et les accoutument si bien à réaliser dans la pensée la position des notes, qu'il n'y a plus moyen de leur faire concevoir

sol ailleurs que sur la deuxième ligne ou au-dessus de la cinquième, et ainsi des autres ; en sorte que lorsqu'ils veulent les amener à lire d'autres clefs, leurs efforts pour détruire l'habitude qu'ils ont fait contracter sont presque toujours infructueux. L'obstination de quelques personnes à ne vouloir connaître qu'une clef, vient donc d'un défaut de direction dans les études musicales. Que si, au lieu d'habituer les élèves à lire seulement de la musique écrite avec la clef qu'ils sont destinés à rencontrer le plus souvent, on leur faisait connaître d'abord les autres clefs qu'ils verront plus rarement, on ferait disparaître les plus grandes difficultés ; car les exemples de musiques écrits avec la clef de *sol* étant ceux qu'on rencontre le plus communément, il faudrait bien que cette clef devint familière aux élèves, quellé que fut leur paresse, et la connaissance des autres clefs, qu'on aurait acquise dans les études resterait dans l'esprit pour ne jamais se perdre. Dans le fait, il ne s'agit que de considérer la portée comme une échelle de comparaison dont les degrés n'ont point de désignation invariable; dès-lors *ut* ou telle autre note ne seront affectées par l'esprit à certaines positions, que par comparaison et instantanément.

Supposons un instant que la difficulté soit plus sérieuse que je ne l'ai dit; une autre question se présentera ; car il faudra trouver le moyen de se passer de cette multiplicité de clefs, dont on fait si grand bruit. On va voir que cette autre difficulté ne serait pas moins grande que la première. S'il ne s'agissait que des voix dont l'étendue est bornée, le moyen dont j'ai parlé, lequel consisterait à barrer la clef de sol pour exprimer une octave inférieure au soprano, et la clef de *fa* pour l'octave supérieure de la basse, serait suffisant; mais ce ne serait qu'une demi-réforme, puisqu'il y aurait encore deux clefs. Il y a environ cent-vingt ans qu'un musicien français, nommé Monteclair, proposa d'avoir recours à un expédient

qu'il regardait comme plus simple encore, et qui consistait à n'avoir qu'une seule clef, laquelle étant traversée par un nombre plus ou moins grand de barres, aurait indiqué la différence des octaves. Certain abbé de Lacassagne reproduisit la même idée quelque temps après et la donna comme lui appartenant dans ses *Élémens du Chant* et dans un petit ouvrage qu'il intitule *l'Uniclèfier*; la seule différence qui se trouvait entre le système de Monteclair et celui de l'abbé de Lacassagne, c'est que l'un insistait pour la clef *d'ut* et l'autre pour la clef de *sol*. Boyer, dans une *lettre à Diderot sur l'unité de clef*, et Jacob, musicien de l'Opéra, dans une *Nouvelle Méthode de Musique*, démontrèrent que les voix n'étant point toutes à l'octave l'une de l'autre, ce système aurait l'inconvénient de multiplier pour les unes les lignes additionnelles au-dessous de la portée, et pour les autres les lignes au-dessus. Selon moi, cet inconvénient était en quelque sorte le moindre du système, car la musique ne s'écrit pas seulement pour les voix, les instrumens ont aussi la leur; or, la pluspart ont une étendue plus grande que les voix, et dans quelques-uns tels que le violoncelle, le piano, la harpe, cette étendue est si grande qu'une seule clef ne suffit pas pour l'embrasser. Dans le système des clefs d'octaves, il faudrait avoir recours sans cesse pour ces instrumens aux barres simples, doubles, triples, quadruples, signes qui pourraient échapper à l'œil, qui obligeraient à supposer sans cesse des sauts d'octaves, et qui loin d'être plus simples, seraient, selon moi, d'autant plus fatiguans pour l'esprit qu'on serait obligé d'être dans une contention continuelle au lieu d'être guidé par la sensation de la vue.

Remarquez d'ailleurs que cette *unité de clef* (qui ne serait point réelle, puisqu'il faudrait distinguer les octaves), en la supposant commode pour chaque partie, prise isolément, le serait bien moins dans l'ensemble d'une partition, car au-

cune différence n'étant sensible à l'œil pour marquer exactement la place de chaque voix ou de chaque instrument dans l'harmonie, les renversemens s'y présenteraient en foule et causeraient une affreuse confusion dans l'esprit de l'accompagnateur.

J'ai parlé de certains cas où la multiplicité des clefs est indispensable ; on conçoit que c'est de la *transposition* dont je veux parler. Je crois ne pouvoir point donner d'explication plus satisfaisante de cette opération de la musique que celle que j'ai mise dans le quatrième chapitre de *La Musique mise à la portée de tout le monde*. Voici comme je m'exprimais :

« Toutes les voix n'ayant pas la même étendue, il arrive » souvent qu'un morceau qui est convenable pour certaines » personnes contient des sons trop aigus ou trop graves pour » d'autres; mais il plait, on voudrait le chanter, et l'on ne » trouve d'autre moyen d'y parvenir qu'en le baissant s'il » est trop haut, ou en l'élevant s'il est trop bas, c'est-à-dire » qu'en substituant, dans le premier cas, la gamme d'*ute* à » la gamme de *ré*, ou celle-ci à la gamme de *mi bémol*; et » dans l'autre, qu'en faisant le contraire, c'est-à-dire en » substituant une gamme plus élevée à celle du ton dans le» quel le morceau est écrit. Cette opération s'appelle *la* » *transposition*. Les personnes qui ne savent pas la musique » transposent naturellement et sans le remarquer, en pla» çant l'air qu'elles chantent dans la position la plus favo» rable à leur voix ; mais l'opération de l'instrumentiste qui » accompagne un morceau *transposé* est beaucoup plus com» pliquée, car elle consiste à jouer d'autres notes que celles » qui sont écrites, ce qui exige une attention soutenue et » beaucoup de présence d'esprit, surtout si l'instrument est » un piano, car il faut faire une double opération pour la

» musique de la main droite et pour celle de la main gau-
» che.

« On conçoit que s'il fallait faire un calcul pour chaque » note, pour chaque dièse, bémol ou bécarre, afin de dé- » couvrir ce qu'il faut leur substituer dans la transposition, » l'esprit le plus prompt pourrait éprouver de grands em- » barras à cause de la rapidité de l'exécution. Mais il est » un moyen de simplifier cette opération; il consiste à sup- » poser une autre clef que celle qui est placée au commen- » cement des portées, et à choisir celle qui correspond au » ton dans lequel on veut transposer. Par exemple, si le » morceau est dans le ton de *ré*, écrit à la clef de *sol*, et si » l'on veut transposer en *si* bémol, on substitue par la pen- » sée la clef d'*ut* sur la première ligne à la clef de *sol*, on » suppose deux bémols à côté de la clef, et la transposition » se trouve faite. Par des opérations analogues, on peut » transposer ainsi toutes les parties d'une partition. »

Je crois n'avoir rien à ajouter pour démontrer 1° : Que la multiplicité des clefs n'offre de difficultés qu'aux musiciens médiocres; 2° que la méthode d'enseignement ordinaire est la cause principale de cette prétendue difficulté; 3° que les moyens qu'on a proposés pour réduire les clefs à une seule ne remplissent pas le but qu'on se propose; 4° et enfin qu'il est des cas où l'on ne peut se passer de l'emploi de toutes les clefs. Puissent les explications que je viens de donner éviter aux amateurs inexpérimentés des recherches inutiles sur ce sujet, et les déterminer à mieux employer leur temps en s'exerçant à ce qui leur cause tant d'embarras.

Fétis.

NOUVELLES DE PARIS.

La pièce de circonstance représentée à l'Opéra-Comique sous le titre de *Trois Jours en une Heure* a obtenu un succès de circonstance. Il y aurait rigueur à soumettre ces sortes d'ouvrages à l'analyse : car c'est en cela que l'intention doit être réputée pour le fait. Ses auteurs, MM. Masson et Gabriel, n'ont point prétendu faire une pièce, ils ont voulu payer leur tribut d'éloges au grand peuple qui vient de conquérir si glorieusement sa liberté ; et comme MM. Adam et Romagnesi n'ont pas mis plus de prétention dans leur ouvrage, nous nous bornerons à en constater la représentation. Nous demanderons seulement à Mademoiselle Colon si elle a vu dans les rues de Paris, pendant les trois jours, un costume aussi ridicule que celui qu'elle portait à cette représentation.

— Madame Salard dont les débuts étaient annoncés depuis long-temps au théâtre Ventadour, a joué mardi pour la première fois le rôle de *Rose* dans *Emma*. Cette dame ne manque pas d'intelligence, mais nous l'attendrons dans un rôle plus important pour la juger comme cantatrice. Nous lui conseillons toutefois de supprimer des minauderies qui sont loin d'être aussi agréables qu'elle paraît le supposer.

— La rentrée de Chollet, de Mlle Prévost à l'Opéra-Comique a non-seulement fourni les moyens de varier le répertoire et d'y jeter plus d'intérêt que dans les dernières représentations, mais elle a permis aussi de reprendre les

études de pièces nouvelles dont l'administration et le public ont grand besoin, l'une pour ses intérêts, l'autre pour ses plaisirs. En effet, depuis deux jours, un opéra en trois actes de MM. Scribe et d'Epagny, et d'un compositeur dont c'est le premier ouvrage, a été remis à l'étude. Déjà on en avait commencé les répétitions lorsque la première clôture du théâtre est venue les suspendre.

— Les répétitions de *la Bayadère* se poursuivent avec activité au théâtre de l'Opéra : tout fait présumer que la première représentation de cet ouvrage sera donnée vers le quinze du mois prochain.

— Le nouveau directeur de l'Opéra-Italien a fait inviter les abonnés à faire retirer les coupons de leurs loges pour les représentations qui doivent recommencer au mois d'octobre prochain. Cet avis est un peu prématuré et semble indiquer que ce directeur a quelques doutes sur le succès de son entreprise, à cause des changemens de fortune qui doivent être les résultats de la nouvelle révolution. Nous croyons que ce serait à tort que M. Robert s'effrayerait de ce que les habitués des loges de son théâtre ne seraient plus les mêmes que par le passé; le goût de la musique est maintenant si bien répandu dans les classes aisées de la société, qu'un théâtre où l'exécution est en général fort soignée ne peut manquer d'auditeurs. Peut-être ne suffira-t-il plus de faire chanter avec plus ou moins de perfection des ouvrages usés par une multitude de représentations; peut-être faudra-t-il que le directeur renouvelle plus souvent qu'on ne le faisait et le répertoire et la troupe; mais à ces conditions même, il lui reste encore de belles chances de succès.

— Aucune décision n'est prise jusqu'à ce jour pour la réorganisation de l'administration des Beaux-Arts et des établissemens qui en dépendent. De graves intérêts ont occupé jusqu'à ce jour le gouvernement et ne lui ont pas laissé le temps

de s'occuper de choses qui, dans des circonstances semblables, ne peuvent être considérées que comme accessoires. Toutefois il est vraisemblable qu'on ne tardera point à fonder une administration nouvelle qui succédera à celle de la maison du roi, en ce qui concerne les théâtres lyriques et les écoles de musique. Déjà on parle de M. le comte Alexandre de Laborde comme chef de cette administration. Un pareil choix ne peut que rassurer les artistes; M. de Laborde cultive les arts, les connaît, et portera sans doute des vues éclairées dans la réforme des abus de tout genre qui entravent les progrès de l'art musical parmi nous.

— L'Académie des Beaux-Arts a prononcé samedi dernier sur les concours de composition musicale pour les grands prix qu'elle décerne chaque année. M. Hector Berlioz a obtenu à l'unanimité le premier grand prix; un deuxième premier grand prix a été décerné à M. Montfort, élève de MM. Berton et Fétis; le deuxième grand prix a été donné à M. Millault, élève de M. Fétis.

ANECDOTES.

Jusques vers la fin du quinzième siècle, les orgues des paroisses de Paris n'avaient été joués que par des prêtres ou des moines, mais en 1496 il fut dérogé à cet usage en faveur de Michel le Piseur, notaire au châtelet de Paris, qui faisait des actes publics pendant toute la semaine et qui charmait les oreilles des fidèles le dimanche, à *Saint-Jacques-de-la-Boucherie.* Son emploi d'organiste lui produisait par année la somme de *six livres huit sols parisis.*

— Un régiment suisse qui se trouvait à la bataille de Marignan, gagnée par François Ier, fut la première troupe qui marcha au son du *fifre.* L'instrument reçut son nom de celui du colonel de ce régiment.

— Un homme qui aimait beaucoup la musique avait essayé de plusieurs instrumens, sans pouvoir parvenir à jouer d'aucun. Enfin, une serinette lui tomba sous la main; charmé de la facilité qu'il éprouvait à en tirer des sons, il s'écria: *Je tiens donc l'instrument pour lequel j'étais né!*

— On vantait devant une jeune fille le talent de Carestini, célèbre castrat; « oui, dit-elle ingénuement, son chant est « agréable; il me semble pourtant qu'il y manque quelque « chose. »

A l'opéra *gratis*, parmi les spectateurs
Une poissarde était assise;
Et voyant de quatre chanteurs
Briller en *quatuor* les talens enchanteurs:

» Ah ! Jérôme, je suis surprise,
« Dit-elle à son mari, d'entendre ces acteurs
« Brailler tous à la fois ; mon homme, que t'en semble ?
« Est-ce l'usage ? — Oh ! répondit-il, nenni ;
« Mais, vois-tu, c'est *gratis ;* ils chantent quatre ensemble
« Afin d'avoir plustôt fini. »

BULLETIN D'ANALYSE.

Passions-musik *nach dem Evangelium Mathœi* (musique de la passion d'après l'évangile de Mathieu, par Jean-Sébastien Bach). Grande partition.

Berlin, au magasin de musique et de librairie de Schlesinger, Paris, chez Maurice-Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97.

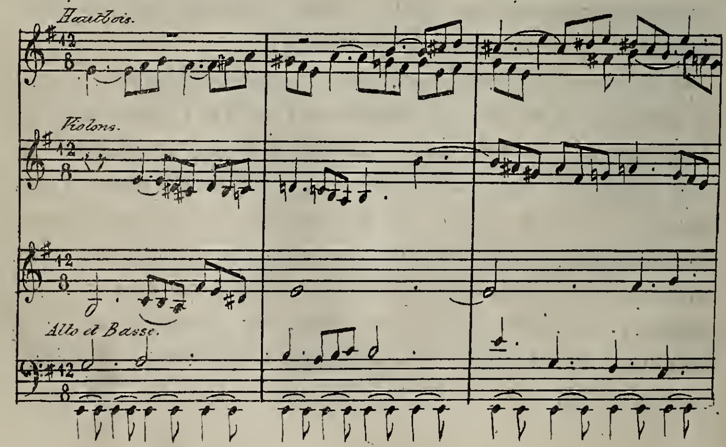
Rameau disait que si on lui donnait la *Gazette de Hollande*, il la mettrait en musique; cela ne signifie pas, comme quelques biographes l'ont cru, qu'il aurait fait un chef-d'œuvre de difficulté vaincue, mais seulement que Rameau comptait assez sur l'effet de la musique pour que les paroles lui parussent indifférentes à son succès. Au reste, Rameau se trompait en tenant ce langage; des paroles comme celles de la Gazette de Hollande, n'exprimant ni passion, ni sentiment, n'auraient pas été seulement comme non-avenues, elles auraient été nuisibles à la musique. Mettre cette gazette en musique n'aurait donc pas été un effort de génie, mais simplement une facétie.

Il était une difficulté bien plus grande à vaincre : c'était de prendre le texte de l'Évangile, tel qu'il se trouve dans les chapitres 26 et 27 de Saint-Mathieu; de n'être effrayé, ni de la simplicité du récit, ni de la grandeur du sujet et des images, ni de la variété des sentimens; de tout exprimer, non seulement par la teinte générale des situations, mais même par les détails de chaque phrase, de chaque mot important; de mettre si bien en scène les personnages de ce drame imposant qu'on crût réellement y assister; eh bien!

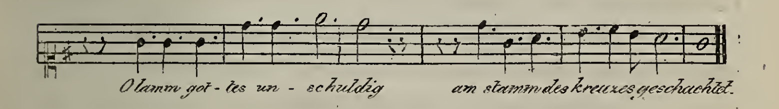
toutes ces difficultés, Bach les a vaincucs; toutes ces merveilles, il les a faites, et pour récompense de tels efforts, son chef-d'œuvre est resté ignoré du monde entier pendant près d'un siècle et enseveli dans la poussière d'une bibliothèque.

La première considération dont l'esprit est frappé en considérant la partition de cette étonnante production, c'est que la multitude de détails dont elle se compose, semble en avoir été conçue d'un seul jet, bien qu'il soit à peu près impossible de comprendre qu'il ait existé une tête capable d'un pareil effort. Si belles que soient les compositions de Mozart, de Haydn, de Beethoven, il est permis de se représenter l'ordre que ces grands artistes ont suivi dans la production de lcur pensée; on y aperçoit l'idée principale qui a surgi la première et autour de laquelle les autres sont venues se grouper; il n'en est pas de même à l'égard de l'ouvrage de Bach; il n'y est aucune chose dont la conception semble avoir précédé celle d'une autre, car les moindres détails y sont dans une dépendance réciproque. Jamais l'evpression de *mystère de l'art* ne fut plus justement employéc que pour cette admirable conception.

Par exemple, jetons un coup d'œil sur le premier morceau, dont voici le thème :



Sur ce thème, qui, comme on voit, est d'une harmonie compliquée, deux orchestres complets et deux chœurs à quatre voix dialoguent, dans un style figuré, qui tient du merveilleux et dans un système d'expression mélancolique, que des difficultés si grandes sembleraient devoir exclure ; mais ce n'est encore qu'une partie d'un tout dont l'ensemble a de quoi confondre le musicien le plus instruit et le plus fortement organisé. Sur ces deux chœurs, et sur ces deux orchestres est placé un troisième chœur de voix de *soprano* à l'unisson, lequel contient le chant du choral : *O Lamm Gottes unschuldig*, dont voici le commencement.



Il est impossible de se représenter l'effet de ce chœur à l'unisson, si on ne l'a entendu exécuter par des masses de voix nombreuses. Les entrées inattendues et toujours heureuses de ce chant religieux ; ses repos et ce double chœur, et ce double orchestre qui poursuivent sans cesse leur dessin, sans qu'il résulte de tout cela la moindre confusion, la moindre incertitude de pensée, et surtout sans qu'on sente la tâche pénible d'un travail de calcul, voilà ce qui me paraît être le chef-d'œuvre de la composition en musique. Quel tête que celle qui a pu enfanter un pareil ouvrage !

La multitude de petits versets qui se trouvent dans le texte de l'Évangile a obligé Bach à faire beaucoup de chœurs et de morceaux très-courts ; mais presque tous les motifs de ces chœurs et de ces morceaux sont heureux d'harmonie, d'expression ou de forme. En plusieurs endroits il a introduit dans ses chœurs de simples chants chorals qu'il a harmonisés

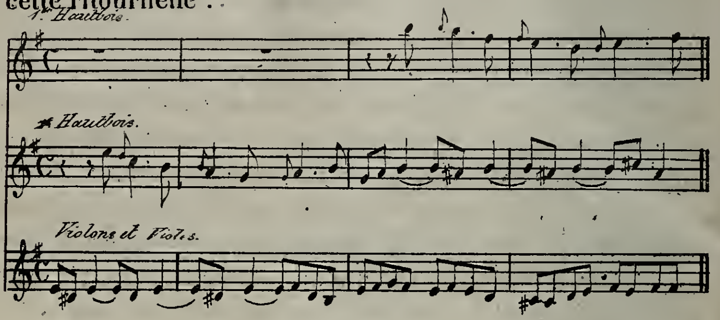
à quatre parties avec le talent qu'on lui connaît. Après les combinaisons hardies de l'harmonie et du dessin des autres morceaux, ces simples mélodies font un effet extraordinaire.

Une grande pensée domine dans la composition de Bach, elle consiste à avoir mis en scène le chœur ou le peuple, à l'avoir interressé vivement au grand dénoûment de la passion, et à lui avoir donné une couleur qu'on peut appeler locale. Tantôt ému de sentimens religieux, tantôt agité par des passions ardentes ou guidé par la piété, ce chœur imprime à ses accens toute la variété de sentimens qui se manifeste dans le peuple quand il devient acteur en quelque drame que ce soit. Ces agitations, ces courts élans de passion sont bien plus conformes à la nature du peuple et le représentent bien mieux que les formes symétriques des chants qu'on lui fait dire ordinairement au théâtre. Toutefois, il se trouve dans l'oratoire de la passion quelques morceaux d'un plus long développement où le génie puissant de Bach s'est développé par d'autres moyens; tel est le choral : *O mensch bewein dein sünde gross*, qui est transformé non en chœur syllabique, comme cela se pratique ordinairement, mais d'un style figuré, et qui est accompagné par un orchestre original composé de deux flûtes, deux hautbois d'amour, deux violons et basse, de l'effet le plus piquant. La forme de l'accompagnement de cet orchestre est encore un de ces efforts de génie dont Bach seul était capable; toutes les parties également intéressantes, ont un dessin particulier, qui se lie à merveille avec les voix, dont les imitations se groupent avec la mélodie principale de la manière la plus neuve et la plus énergique. L'étonnement et l'admiration qu'inspirent de pareilles choses s'accroisssent encore lorsqu'on se souvient qu'elles ont été inventées il y a près d'un siècle, à une époque où les secrets de l'instrumentation étaient ignorés de tous les compositeurs.

Puisque j'ai parlé des découvertes de Bach dans l'instrumentation, je ne puis me dispenser de faire remarquer qu'il avait deviné le principe de la variété de systèmes, que j'ai indiqué dans le premier volume de la *Revue Musicale* comme le plus fécond en résultats sous le rapport de l'effet. En effet, dans le bel ouvrage que j'analyse ce n'est pas une seule forme d'instrumentation ni une seule combinaison d'orchestre qu'il adopte, comme l'ont fait les compositeurs de toutes les époques; ses moyens, inépuisables comme son génie, ne sont presque jamais les mêmes dans deux morceaux qui se succèdent. Ainsi l'introduction est écrite pour deux orchestres, sorte de combinaison qui paraît être de son invention, car je ne connais aucun morceau antérieur à l'époque où il vécut dans lequel ce système d'instrumentation ait été mis en usage; le récitatif qui vient ensuite est accompagné par deux violons, alto et basse; puis vient un choral à quatre voix avec orgue, suivi d'un récitatif libre avec basse seule. Un petit chœur double, accompagné de deux orchestres est suivi d'un récitatif libre et d'un autre chœur simple avec un seul orchestre composé de deux flûtes, deux hautbois, deux violons, alto et basse. Un air de contralto est accompagné de deux flûtes et de basse; un autre air de soprano a pour orchestre deux flûtes, deux violons, alto et basse. Un récitatif obligé d'un caractère mélancolique suivi d'un air de soprano est accompagné par deux hautbois d'amour et basse. Un des morceaux les plus originaux est un récitatif de tenor accompagné de deux flûtes, de deux hautbois de forêt (sonnant la quinte comme le cor anglais) et de basse, dialoguant avec le chœur qui chante un choral à quatre parties sans accompagnement. L'air de tenor qui le suit et qui est accompagné d'un hautbois seul avec basse, dialoguant avec le chœur et l'orchestre est un chef-d'œuvre d'expression dramatique; c'est un des morceaux les plus développés et les plus

parfaits de l'ouvrage. Un récitatif de tenor avec accompagnement de deux hautbois et de basse de viole, l'air qui le suit avec basse seule, l'air de soprano et l'air de basse avec accompagnement de violon obligé et quatuor, enfin l'air de soprano dont toute l'instrumentation consiste en une flûte et deux hautbois de forêt, sont autant de sources d'effets variés et piquants dont il n'existait point de modèle, et que Bach a tous inventés.

Un des morceaux les plus remarquables de cette prodigieuse partition est le *chœur des fidèles* qui commence par cette ritournelle :



Pendant que ce sujet se développe par le premier chœur et le premier orchestre, le second chœur jette de temps en temps, et de la manière la plus dramatique, l'exclamation *lasst ihn ! haltet ! bindet nicht !* le deuxième orchestre accompagne syllabiquement ce chœur et produit un effet absolument neuf. Les deux chœurs et les deux orchestres se réunissent ensuite dans un mouvement rapide à *trois-huit* sur un thème fugué librement et déployent une énergie de pensée et de facture qui termine bien ctte belle inspiration. Dans tout ce morceau comme dans ce qui précède et ce qui suit, il n'y a rien qui ne soit véritablement d'inspiration. On n'y trouve ni lieux communs ni conventions d'école.

Pendant que je suis en train de citer les choses pittoresques et neuves qu'on trouve dans l'oratoire de la passion, je ne dois point passer sous silence un air de basse de la deuxieume partie, qui est accompaggé par un luth, une basse de viole et une basse ordinaire. La mélodie est pleine d'expression mélancolique et d'une forme nouvelle comme tout ce qui se trouve dans cet ouvrage; l'accompagnement est lui-même une sorte de mélodie instrumentale caractéristique qui est remplie d'intérêt, et qui ne contrarie point la partie vocale, bien qu'elle puisse être entendue seule et faire beaucoup de plaisir.

Bach n'est connu de la plupart des musiciens que sous le rapport du style fugué dans leqnel personne ne lui conteste sa supériorité, malgré les incorrections qui lui échappent quelquefois; mais dans l'oratoire de *la Passion*, ce n'est plus ce même style qu'il a adopté; les chœurs, qui lui offraient l'occasion de déployer son talent dans ce genre, ne renferment même qu'un petit nombre d'imitations et d'entrées de fugues. L'expression dramatique, la force et la nouveauté des effets ont été évidemment l'objet que ce grand homme s'est proposé dans cet ouvrage, et l'on doit avouer qu'il a complétement atteint son but! Bien qu'il eut été élevé dans une école anologue à celle de Hœndel, on ne remarque aucune ressemblance de style entre son immortelle production et celles de l'auteur du *Messie*. Rien de l'école française, rien de la manière italienne alors en vogue ne s'y fait apercevoir; enfin c'est une conception à part, dont le type ne s'est trouvé que dans la tête de Jean-Sébastien Bach.

Dans un autre article j'analyserai le récitatif qui n'est pas une des choses les moins remarquables de la Passion, et je ferai connaître cet oratoire par d'autres détails qui méritent l'attention des musiciens.

Fétis.

BULLETIN D'ANNONCES.

Études pour le piano, par Bigot.

Souvenirs de la Suisse, trois Airs variés pour le piano. OEuvres 43, Numéros 1. 2 et 3. (Cet ouvrage est destiné aux jeunes élèves.)

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

Guidn all'ara, duetto per soprano et tenoré, dell' opera. Bianca di Messina di Vaccai. Prix : 4 fr. 50 c.

Ah, che Veggo Maria, ed per basso, nell' Esube di Boma. — 3 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

Le vieux Drapeau, chant national, paroles de Béranger, musique de A. Panseron. Prix : 2 fr. — Avec le sixième couplet en musique, et les chœurs, 4 fr. 50 c.

Paris, chez Schonenberger, boulevart Poissonnière, n. 10.

Solo de Piano, dédié à M. Kalkbrenner par son ami J. Zimmerman OEuvre 19. Prix : 6 fr.

Paris, chez Pierrot, successeur de Mme veuve Leduc, éditeur de musique rue de Richelieu, n. 78.

Ce morceau, d'un très-bon style, d'un très-bon style, a été joué avec plus grand succès au dernier concours de piano du Conservatoire.

(4 SEPTEMBRE 1830.)

DE LA COMMISSION

POUR LA RÉORGANISATION DES THÉATRES, DE SA MISSION, ET DE L'IMPORTANCE DE SES TRAVAUX.

Après avoir donné ses soins aux choses les plus urgentes de l'administration politique, M. le ministre de l'intérieur semble vouloir porter ses regards sur les arts, dont le régime n'était pas meilleur; car il vient de nommer une commission chargée d'examiner la législation qui a régi les théâtres depuis la première révolution, et de proposer des vues sur la réorganisation de ces mêmes théâtres. Des députés, des avocats, des maîtres de requêtes, en composent la plus grande partie : voilà pour la législation; trois auteurs dramatiques viennent ensuite, qui représentent les intérêts de la littérature; quant à la musique, on n'y a point pensé. Personne, dans cette commission, n'est instruit des besoins de nos jeunes compositeurs, ni de ce qui peut contribuer aux progrès de la musique française; personne ne signalera les abus qui ont porté le dégoût dans l'âme de tous les artistes, ni les intrigues d'une coterie qui, après avoir été dominante sous l'administration de M. De Larochefoucault, s'arrange déjà pour conserver son influence et sa position dans le nouvel ordre de choses. Cela est fâcheux; toutefois, ne nous décourageons pas; faisons entendre à la commission

un langage de vérité sur ce qui existait, et sur ce qu'il faut créer. Peut-être nos avis ne seront-ils pas inutiles ; peut-être parviendrons-nous à rendre palpables le mal qu'il faut réparer, et le bien qu'on peut faire.

Trois choses sont à examiner dans le travail qu'il faut faire sur les théâtres lyriques. La première est le principe de la liberté absolue de ces théâtres ; la seconde, l'application de ce principe aux théâtres de la capitale ; la troisième, la création de ressources nouvelles dans les départemens. Mais afin de rendre sensible la nécessité des améliorations demandées depuis long-temps, il est indispensable de dire quels étaient les maux auxquels il faut porter remède ; c'est ce que je vais essayer de faire avec ordre. Parlons d'abord de l'Opéra, qu'on désigne toujours sous la dénomination insignifiante et fausse d'*Académie royale de musique*.

Une ordonnance du roi a décidé que des poèmes d'opéras reçus seraient délivrés par l'Institut aux compositeurs couronnés et pensionnés, au retour de leurs voyages dans les pays étrangers. La seule chose qu'on avait oubliée en faisant cette ordonnance, était de régler les moyens par lesquels l'Institut se procurerait ces poèmes qu'il devait distribuer ; aussi n'en eût-on point, et l'ordonnance ne fut point exécutée. Un article de cette même ordonnance voulait que l'Opéra qui aurait été confié au musicien lauréat, serait représenté dans un délai déterminé. Or, il arriva que pour profiter du bénéfice de cet article, quelques jeunes compositeurs s'étant procurés des poèmes par leurs propres efforts, et en ayant écrit la musique, se firent délivrer par l'Académie des beaux-arts une déclaration de leurs droits, et forts de cette pièce, ne doutèrent point qu'ils ne parvinssent à faire représenter leurs ouvrages sur notre première scène lyrique. Parsurcroît de précaution, il avait été décidé que la partition de cesdé-

butans serait non-seulement examinée par un jury composé de membres de l'Institut, mais même entendue solennellement avec une partie des chœurs et de l'orchestre, comme si le grand prix que leur avait décerné l'Institut n'était point un certificat suffisant de capacité. Enfin, après bien des efforts, dont le moindre avait été de composer la musique, voilà donc nos jeunes gens en possession d'un poème reçu quelquefois à trois ou quatre reprises différentes, d'une musique reçue après une épreuve patente; et de plus, d'une ordonnance royale qui prescrit l'ordre de représenter l'ouvrage dans un temps déterminé! Vous croyez peut être que rien ne peut plus s'opposer à ce que les vœux de ces jeunes artistes soient comblés? Détrompez-vous; ils n'ont jamais été plus loin du but de leurs travaux. Ecoutez la conversation de M. Lubbert, directeur de l'Opéra, avec M. Ermel, l'un d'eux.

« Je désire savoir, monsieur, quelle époque vous avez » choisie pour faire commencer les répétitions de mon ou» vrage. — Aucune. — Mais il y a bien long-temps que j'at» tends. — Eh bien! ne vous fatiguez pas; continuez. — Ma » pièce est reçue. — Je le sais. — Ma musique l'est égale» ment. — Je ne le nie pas. — l'Institut et une ordonnance » du roi décident que je dois obtenir mon tour. — Détrom» pez-vous, monsieur; votre pièce fût-elle reçue dix fois, » votre musique le fût-elle cent; y eut-il vingt ordonnances » en votre faveur, je vous déclare que votre opéra ne sera » pas joué, parce qu'il ne me convient pas qu'il le soit. » Voilà qui est clair et qui n'a pas besoin d'être commenté.

Lorsque M. Lubbert daigne s'excuser de ce despotisme, il dit que *le roi faisant la dépense de l'Opéra, ne peut en faire un théâtre d'essai*; mais cette excuse est évidemment fausse de tous points. Les fonds subventionnels des théâtres sont votés chaque année par la chambre des députés au bud-

et du ministre de l'intérieur, qui les verse ensuite dans la caisse de la liste civile. En accordant ces fonds, la France les destine à tourner au profit des progrès des arts; c'était donc aller contre le but de l'institution que de refuser à de jeunes artistes l'occasion de développer leur talent. Si les fonds subventionnels votés par la chambre des députés étaient insuffisans; si l'on était obligé de prendre chaque année sur ceux de la liste civile pour couvrir de folles dépenses, c'est à une mauvaise administration de l'Opéra, à un gaspillage (dont je dévoilerais tous les mystères, si j'étais chargé de la défense des intérêts du gouvernement) qu'il faut en attribuer la cause. Dans tous les cas, un roi, même quand ses intérêts devraient en être compromis, n'est pas moins tenu qu'un autre à l'exécution de ses promesses; et il n'y a pas de promesses plus authentiques que celles d'une ordonnance insérée au bulletin des lois.

Mais du moins, n'était-ce que pour des talens encore inconnus qu'on montrait tant de dureté et de mauvaise foi? Vous allez voir. En prenant possession du département des beaux arts, M. De Larochefoucault avait institué un concours pour les poèmes d'opéras, et avait nommé un comité pour l'examen de ces concours; comité choisi dans le sein des Académies française et des beaux arts. Parmi les pièces reçues se trouva un opéra de *Matilde* ou *Malek-Adel.* Sur la foi de cette réception, l'infortuné Kreutzer se charge de mettre l'ouvrage en musique. Une réputation de talent, acquise par trente ans de succès, lui donnait le droit de se présenter avec assurance sur un théâtre où il avait longtemps brillé. Par ce dernier opéra, il avait voulu mettre le sceau à sa renommée. Il considérait cet ouvrage comme devant lui ouvrir les portes de l'Institut; enfin il y attachait la gloire de sa vieillesse. M. Lubbert détruisit en un instant toutes ses illusions en lui déclarant que son opéra ne serait

point représenté. Ce coup fut terrible pour le malheureux artiste dont la santé s'altéra, et qui finit par perdre l'exercice de sa raison. Tel est le despotisme qui régne depuis quatre ans à l'Opéra, c'est-à-dire depuis que M. Lubbert en est le directeur. Fatigués de lutter en vain contre les préventions d'un homme qui, dans son orgueilleuse incapacité, se faisait d'avance le juge des goûts du public, les artistes ont fini par abandonner la partie et se sont condamnés au silence. Deux hommes comme M. Lubbert à la tête des deux théâtres lyriques de Paris, et vingt ans de leur domination, auraient suffi pour qu'il n'y eut plus de compositeurs dramatiques en France.

Quant on ne peut pas employer les formes hautaines qu'on affectionne, on a recours à d'autres moyens, dont voici un exemple. A force de persévérance, un des compositeurs couronnés par l'institut était parvenu à faire représenter un opéra de *Macbeth*, dont on espérait la chute pour démontrer la bonté du système nouvellement adopté. On fut trompé dans son attente; bien que le succès ne fut pas éclatant, le public ne put refuser son estime à un ouvrage qui renfermait des beautés réelles; de là l'obligation de donner un cours de représentations à cet ouvrage. Tout-à-coup, une question est agitée : « Rouget de l'Isle n'est-il point l'auteur » de *Macbeth?* — Oui. — Mais ce Rouget de l'Isle n'est-il » point l'auteur de *la Marseillaise?* — Sans doute. — Dieu! » quel scandale! Quoi! un tel homme pourra faire repré- » senter ses ouvrages sur le théâtre du roi, sans que l'auto- » rité sévisse contre un tel abus! » Deux jours après, la représentation de *Macbeth* fut défendue, et M. Chelard fut obligé de porter sa musique sur les théâtres de l'Allemagne, où elle fut accueillie avec de vifs applaudissemens.

Tels sont les effets du monopole et du privilège. Des hommes enclins à abuser du pouvoir comme M. Lubbert, et

profitant des avantages d'un système d'absolutisme, pourront se rencontrer quelquefois, quoique, heureusement, cela soit assez rare; mais qu'il y avait liberté pour tous d'élever des théâtres de tout genre, et ces croquemitaines administratifs se verront bientôt contraints à s'humaniser et à renoncer aux erremens de leur fatuité dédaigneuse. Sans doute il est bon de conserver l'Opéra comme un modèle d'exécution dont les moyens ne peuvent exister que par les sacrifices du gouvernement; mais il ne faut pas que le théâtre ait seul le droit d'exploiter le genre qui lui est attribué. Qu'il y ait concurrence, et tous les abus que je viens de signaler cesseront d'eux-mêmes. Toutefois, je ne veux point dire que cette liberté que je réclame soit un motif pour permettre au directeur de l'Opéra de s'affranchir de toute règle, de tout esprit de justice. Il faut un réglement non imposé, mais discuté par ceux qu'il intéresse. Les poètes, les compositeurs, les acteurs mêmes doivent coopérer à sa rédaction. Une fois adopté, il faut surtout qu'il ne soit pas permis au premier intrigant qui parviendra à s'emparer de la direction de mettre ce réglement dans sa poche, et de n'en connaître d'autre que sa volonté. Voilà des choses à quoi la commission ne pensera peut-être pas, parce qu'elle ignore les faits que je viens de révéler; cependant ce moment est le seul favorable qui se présentera peut-être d'ici à long-temps pour fonder enfin un système raisonnable de législation théâtrale. Non-seulement les commissaires sont chargés des intérêts de la génération présente, mais ceux de l'avenir sont dans leurs mains. Il s'agit des progrès et même de la restauration des diverses parties de l'art dramatique, dont la décadence ne peut être révoquée en doute; il s'agit de l'art musical qui, avec un système de liberté et de bonnes institutions, pourra prendre en peu de temps parmi nous un développement tel que nous ne tarderons pas à nous placer au premier rang parmi

les musiciens du reste de l'Europe : tout cela vaut bien qu'on y pense et qu'on s'entoure de lumières suffisantes pour comprendre toute la question.

J'arrive à ce qui concerne l'Opéra-Comique. Le privilège et le monopole n'ont jamais produit plus de maux qu'à ce théâtre, car il a conduit à sa ruine une société d'acteurs qui existait depuis cent vingt ans, après avoir coûté des sommes énormes à la liste civile; c'est ce même privilège qui a causé la rareté des acteurs dont on se plaint aujourd'hui; c'est lui qui a dispersé la seule troupe qui fût supportable, pour la remplacer en partie par des acteurs de province qui ne le sont pas; c'est encore lui qui, changeant à chaque instant les administrations, a compromis la situation des auteurs et des compositeurs, en faisant relire dix fois les mêmes pièces, éloignant toujours leur tour de représentation, et les faisant enfin arriver au moment où elles n'étaient plus de mise, à cause des révolutions de goût qui s'étaient faites dans le public. Et pourquoi tout cela? en faveur de qui? Personne ne saurait le dire maintenant, à moins qu'on ne nomme deux ou trois intrigans que cette fausse protection n'a pas même empêché de tomber dans la misère et d'être privé de leur liberté. Qu'on se souvienne de ce que j'ai dit, il y a quatre ans, sur la déplorable intervention du duc d'Aumont dans l'administration du théâtre Feydeau; les désastres que j'ai annoncés quand le privilège a été concédé à M. Ducis : tout s'est réalisé, et le malheureux théâtre Ventadour a connu tous les genres d'infortune. Rassemblant les débris de naufrage, une nouvelle administration s'est formée : celle-ci, soutenue par les capitaux considérables de M. Boursaut, et dirigée par un homme habile, qui s'est fait une réputation méritée par sa gestion dans une grande ville de nos départemens, devrait prospérer si le privilège lui était aussi favorable que l'entrepreneur se le persuade; mais pour recom-

mencer les représentations et jouir de ce privilège, il a fallu se hâter, et se servir des mêmes élémens qui ont éloigné le public; bien plus, il a fallu consentir à payer une partie de la dette de l'administration précédente, et accepter la charge des pensions d'anciens acteurs et employés, établie sur une subvention devenue illusoire; car c'est toujours avec des charges ruineuses que se concède ce malheureux privilège. Eh bien! qu'en résulte-t-il? les recettes journalières sont tombées à 3 ou 400 francs, tandis que les frais s'élevent chaque jour à 2500 francs; les auteurs, dégoûtés par la nullité des acteurs et des chanteurs, ne présentent plus d'ouvrages à la lecture; un opéra, dont les répétitions sont commencées depuis près de quatre mois, ne sera prêt à être joué que vers le 1er octobre prochain: jusques là, rien qui puisse attirer les spectateurs, et une perte de 150,000 francs. Voilà le privilège avec toutes ses conséquences. Je me trompe: il en est une dont je n'ai point parlé, et qui doit couronner l'œuvre. Le nouvel entrepreneur ne se fait plus d'illusion sur l'affaire dont il s'est chargé; mais il est un des principaux actionnaires de la propriété de la salle; il a calculé que cette salle ne lui ayant coûté que 2,500,000 francs, bien que la liste civile y eut dépensé près de 6 millions, la démolition de cette salle, et la vente des matériaux et des terrains offrirait aux actionnaires un moyen infaillible de rentrer dans leurs capitaux, et c'est à l'idée de cette opération qu'il s'est arrêté, si ses pertes continuent jusqu'au renouvellement de l'année théâtrale. Ainsi, par suite du privilège, qui a obligé l'entrepreneur de quitter l'ancienne salle pour se charger du loyer accablant de la nouvelle, l'Opéra-Comique n'aura plus d'asile de Paris, à moins qu'on ne lui élève une salle nouvelle!

En définitive, que des fous ou des ignorans en matière d'administration théâtrale se fourvoient, toujours dirigés par

les fausses idées d'un privilège ruineux, cela est de peu d'importance; mais il n'en est pas ainsi de l'art dramatique, considéré dans ses diverses parties, c'est-à-dire, dans la composition des pièces et de la musique , dans le talent des chanteurs et dans le jeu de acteurs. Il y aura toujours des gens qui auront de l'argent à perdre; mais il cessera bientôt d'y avoir des artistes si leur sort n'est assuré par la concurrence des théâtres. Or il me semble que l'objet important est de sauver d'une ruine imminente les arts divers par lesquels ces théâtres existent. Examinons ce qu'on oppose à la nécessité de cette concurrence.

Tous les directeurs de spectacles privilégiés répètent sans cesse que le mauvais état de la plupart des entreprises est une preuve évidente de la nécessité d'en restreindre le nombre. Remarquez d'abord que cette restriction n'existe pas de fait. Lorsque, par son décret du 8 août 1807, Napoléon réduisit les théâtres de Paris à sept, ce fut aussi la nécessité d'assurer la solidité des entreprises qu'il invoqua ; mais sous son règne même, de nouveaux priviléges furent accordés, et tous les ministres qui se sont succédé depuis lors, ont eu si bien cette manie de concessions de priviléges que, successivement, le nombre des théâtres de la capitale s'est élevé jusqu'à quatorze, sans compter ceux de la Banlieue. En réalité, c'est n'est donc pas la limitation du nombre des théâtres que l'on a voulu, mais leur dépendance de l'autorité. Et dans quel intérêt tant de priviléges ont-ils été concédés ? Avait-on pour but quelque innovation utile, quelque progrès d'un art quelconque ? Non ; c'est le vaudeville, la pantomime, et le mélodrame qu'on a favorisés, comme si la facilité qu'il y a de jouer, de fredonner et d'écrire les pièces de ces trois genres, n'était pas ce qu'il y a de plus funeste aux progrès de la scène. Et tandis que les priviléges se multipliaient pour ces genres bâtards, on ne put jamais obtenir

qu'un second théâtre s'élevât en faveur des musiciens et des acteurs d'opéra. Que dis-je ? Ce n'était que pour les musiciens français qu'il y avait proscription. N'a-t-on pas vu s'élever à la fois deux opéras de musique étrangère à Paris, tandis que le privilége du second de ces théâtres contenait expressément la défense d'y recevoir des ouvrages des compositeurs nationaux. Qu'on ne dise donc pas que c'est en faveur de la solidité des entreprises dramatiques que le nombre en a été limité ; car il s'en est établi davantage peut-être qu'il n'y en aurait eu si la libre concurrence eut été laissée à qui eut voulu s'en servir. Il n'était point nécessaire, il était pernicieux même qu'il y eût tant de théâtres pour le vaudeville et le mélodrame ; il eût été nécessaire qu'il y eût plus d'un théâtre d'opéra comique pour former des acteurs, des chanteurs, et pour employer utilement les talens de nos jeunes musiciens.

Que veut dire d'ailleurs cette objection qu'il est nécessaire de limiter le nombre des théâtres pour assurer la solidité des entreprises ? Elle serait admissible si le privilége eut mis en effet ces entreprises dans une situation prospère ; mais au moment ou j'écris, il n'est point un seul théâtre, sauf celui de *la Gaîté*, qui ne soit, ou qui n'ait été plusieurs fois en état de faillite. Faut-il une preuve plus convaincante de l'inefficacité de cette prétendue barrière qu'on oppose aux déconfitures des entrepreneurs ? Eh depuis quand le gouvernement se charge-t-il de prendre soin de la fortune des particuliers ? Si l'on admettait une fois qu'il eut le droit de le faire, nous en reviendrions aux maîtrises, aux corporations ; car enfin, les effets de la concurrence en matière de théâtre, sont les mêmes que dans toute espèce de concurrence. Il faudrait donc, en suivant les raisonnemens des donneurs de priviléges et des privilégiés, qu'on limitât le nombre des marchands de draps ou de nouveautés, celui des cordonniers

et des tailleurs, et de proche en proche, on arriverait à la nécessité de se débarrasser d'une partie de la population qui, dans ce système misérable, gêne l'autre.

Mais, dit-on, comment pourrez-vous élever de nouveaux théâtres lyriques, n'y ayant point de chanteurs ni d'acteurs à y mettre? Ceci est plus sérieux et mérite qu'on entre dans quelques détails.

Il est un fait qu'on ne peut nier, c'est que l'art du comédien est dans un état de décadence absolu. En disparaissant de la scène, Monvel, Molé, Grandmesnil, Dugazon, Fleuri, Talma, Michot, Raucourt, Contat, Devienne n'ont pas laissé de successeurs de leurs talens. Mlle Mars est restée jusqu'ici pour donner aux spectateurs de l'époque actuelle une idée de la perfection ancienne de la comédie; après sa retraite, il n'y aura plus rien, et le Théâtre Français sera perdu pour long-temps. Cette décadence dans l'art de jouer la comédie se fait remarquer sur toutes les scènes; ainsi, l'on ne voit point aujourd'hui à l'Opéra-Comique d'acteurs comparables à Elleviou, à Dozainville, à Rézicourt, à Mmes Dugazon, Saint-Aubin et Gontier; mais le mal est moins grand pour ce théâtre que pour la comédie française, parce que la musique fait chaque jour des progrès dont les résultats ne se font point seulement apercevoir dans les écoles, mais parmi les spectateurs eux-mêmes. Nous ne sommes vraisemblablement pas éloigné du moment où cet art dominera comme il le doit sur nos scènes lyriques, et où l'habileté dans le chant sera la qualité la plus importante des acteurs d'opéra. Pourvu qu'ils disent avec intelligence, et qu'ils ne manquent point de chaleur, on n'exigera point d'eux qu'ils aient cette finesse de diction qui distinguait les acteurs célèbres que je viens de citer; cette finesse était nécessaire pour la comédie élégante qu'on décorait autrefois du nom d'*opéra-comique*, mais ces pièces ne sont plus de mise depuis que la musique a com-

mencé de prendre le rang qui lui appartient sur la scène lyrique. Posséder de bons chanteurs et des acteurs chaleureux est donc aujourd'hui l'objet important à l'Opéra-comique ou autre; la question se réduit à savoir si l'on en fournira en nombre suffisant pour alimenter plusieurs théâtres; et j'affirme qu'ils ne manqueront pas, pourvu qu'il y ait liberté, et que de graves abus soient réformés dans le régime du Conservatoire. Je m'explique :

Grâce aux efforts constans des professeurs du Conservatoire, une amélioration sensible et graduelle s'était faite en France dans l'art du chant depuis près de trente ans. Tout ce qui se chante sur nos théâtres, tout ce qui a été chanté pendant les vingt dernières années, a été formé dans cette école. Par suite des événemens politiques de 1815, le Conservatoire ayant été désorganisé, une certaine langueur avait succédé à l'activité productrice des années précédentes, mais déjà l'on commençait à voir renaître les beaux jours de cette école, sous le rapport du chant, quand une partie des professeurs français reçut sa démission pour faire place à un professeur de chant italien. Depuis lors, Ponchard, qui possède la tradition et le mécanisme d'une excellente école de chant français, fut aussi obligé de faire place à de nouveaux professeurs italiens. Je n'examine point ici la question du plus ou moins de talent de ces nouveaux professeurs, me bornant à faire remarquer les conséquences de leur introduction dans le Conservatoire, à l'exclusion des professeurs français. Le chant français est plus difficile que l'italien, à cause des obstacles qu'oppose l'articulation de la langue à la légèreté de la vocalisation; donc les élèves devaient préférer l'étude du chant italien à celle du chant français. Les professeurs de chant français sont rares, tandis que ceux du chant italien sont nombreux dans l'école : donc il est plus facile d'acquérir la connaissance de celui-ci que de l'autre.

Cinquante théâtres d'opéra italien existent en Europe et offrent des ressources multipliées aux chanteurs, tandis qu'il n'y a en France que deux théâtres où les artistes sont classés par le rang d'ancienneté plutôt que par celui de talent. De bonne foi, peut-on s'étonner que la plupart de nos chanteurs sortent de France dès que leur éducation est finie, à l'imitation de Mmes Fodor, Lalande, de Hennekindt et de Baroilhet. Une jeune personne, Mlle Michel, s'est distinguée aux concours du Conservatoire cette année ; elle y a obtenu le premier prix de chant, et se prépare à partir pour l'Italie. Il en sera ainsi de tous les élèves qu'on formera, à moins que l'éducation du chant ne redevienne française dans l'école, et que la liberté des théâtres ne soit proclamée. Qu'on adopte en principe ces deux réformes, que des écoles soient fondées dans les départemens les plus favorables à la production des voix, que des professeurs éclairés soient chargés de la recherche de ces voix, qu'il y ait au Conservatoire un théâtre d'essai pour l'opéra, que des ouvrages soient composés pour les théâtres de quelques grandes villes des départemens (1) ; et que les compositeurs soient tenus d'aller faire répéter et mettre en scène ces ouvrages, et bientôt la situation du personnel chantant des théâtres de France sera des plus prospères. Tout cela parle de soi-même.

Il me reste à considérer les effets de la liberté des théâtres dans les départemens. Toute la France est divisée en arrondissemens dramatiques ; les priviléges de ces arrondissemens sont distribués par le ministre de l'intérieur. C'est aussi dans le but d'assurer la solidité des entreprises que cette circonscription d'arrondissement a été faite, et que les priviléges sont accordés ; mais, nouvelle preuve de l'inefficacité des moyens, la plupart des directeurs se ruinent ou sont forcés

(1) *Voyez* dans ce numéro la pétition des artistes musiciens.

de manquer à leurs engagemens. C'est que la prospérité des théâtres dépend d'une chose qu'il n'est point au pouvoir du gouvernement de donner, c'est-à-dire, de l'attrait qu'il y a pour le public dans le spectacle. Cet attrait ne peut naître que de la qualité des ouvrages et de la manière dont ceux-ci sont représentés. Avec la concurrence dans la capitale; l'émulation, qui fait les bons ouvrages et les bons acteurs, ne peut manquer de faire trouver des choses neuves, inattendues et capables de piquer la curiosité du public; les théâtres des départemens recueilleront le fruit de cette émulation. Quant à la concurrence en province, elle ne peut avoir d'inconvénient; il n'y a point de spéculateur assez maladroit pour vouloir établir des théâtres là où la population est insuffisante pour les alimenter. Qu'on laisse aux administrations locales le soin de s'entendre avec les directeurs qui se présenteront pour exploiter les théâtres, comme cela se pratiquait sous la république et le consulat; qu'on leur laisse choisir l'entreprise qui leur semblera offrir le plus de garanties, de succès, et qui aura la troupe la mieux composée, au lieu de concéder dans les bureaux de Paris des priviléges à des hommes qui ne présentent aucune autre garantie que celle de la recommandation de quelque employé de ministère, et les choses en iront beaucoup mieux. Sans doute, une certaine gravité s'est mêlée dans nos mœurs politiques et nous détourne jusqu'à certain point des plaisirs du théâtre; mais avec la sécurité qui doit naître d'un état de chose conforme aux desirs de toutes les âmes généreuses, reviendra le besoin d'un délassement digne des esprits les plus élevés.

D'ailleurs, une des causes les plus actives du délaissement des théâtres, résidait dans cette association monstrueuse qu'on a désignée sous le nom de *Congrégation*, et dans ces missions où des prêtres fanatiques s'emparaient de la faiblesse d'esprit des femmes, pour leur faire voir l'enfer comme

résultat de plaisirs innocents. Tout le monde n'avait pas foi dans les momeries de ces dominateurs de la France, mais les incrédules feignaient des sentimens qu'ils n'avaient pas, comme un moyen d'obtenir des faveurs ou de conserver leurs emplois. Ces temps d'hypocrisie sont passés sans retour; chacun va reprendre ses goûts, et les images de l'enfer s'affaiblissant dans la même proportion que la puissance temporelle des prêtres, les femmes retourneront aux spectacles et les hommes les y suivront.

En résumé, il est temps que l'administration se persuade qu'à force de vouloir tout régler, elle gâte tout : que la liberté d'agir et de faire, en ce qui n'est point contraire à l'ordre public, est le meilleur moyen de prospérité, et que ce qu'on semble gagner d'un côté par des restrictions, on le perd de l'autre par des inconvéniens qu'on n'a point prévus. Espérons donc que la commission des théâtres reconnaîtra les avantages de cette liberté illimitée et la fera goûter au gouvernement; espérons surtout qu'elle ne s'arrêtera point à des demi-mesures, effrayée de la réforme qu'il faut faire. Le temps ne tarderait pas à venir où il faudrait refaire son ouvrage.

Fétis.

PÉTITION

PRÉSENTÉE AU MINISTRE DE L'INTÉRIEUR PAR LES ARTISTES DE PARIS.

Les artistes peintres, sculpteurs, architectes et musiciens de Paris, ne doutant point que le nouvel ordre de choses qui vient de s'établir n'introduise dans le régime des arts des améliorations réclamées depuis long-temps, et considérant qu'il est nécessaire que leurs vœux soient exprimés au gouvernement, se sont réunis au nombre d'environ cinq cents, et ont institué quatre commissions qu'ils ont chargées, chacune en ce qui la concernait, de préparer une pétition qui serait présentée au ministre de l'intérieur, et dans laquelle seraient posées les basées des améliorations désirées. Plusieurs assemblées, tant des commissions particulières que des quatre commissions réunies, ont eu lieu. Après avoir délibéré mûrement sur les diverses questions qui intéressent et le sort des artistes et les progrès des arts, les commissions ont nommés douze députés pour porter au ministre le résultat de leurs travaux; ces députés ont été admis en audience le 4 de ce mois, et M. le ministre

a promis de prendre en considération le travail qui lui a été présenté.

Nous croyons qu'on ne verra pas sans intérêt dans la *Revue musicale* le résultat des délibérations des commissaires en ce qui concerne la musique, et nous nous empressons d'en faire part à nos lecteurs.

COMMISSION DE MUSIQUE.

Les membres de la commission de musique, après avoir délibéré sur la nécessité de certaines améliorations à introduire dans le régime de leur art et dans la position des artistes qu'ils représentent, ont arrêté que M. le ministre de l'intérieur sera prié de prendre en considération l'exposé suivant de ce qu'ils croient être utile pour atteindre le but de ces améliorations.

1° Il faudrait admettre en principe que toute industrie qui n'est point nuisible à la société devant être exercée librement et sans entraves, l'exploitation des théâtres, qui est un genre d'industrie analogue à tout autre, en tant qu'elle est conforme aux lois, doit jouir de la liberté. Partant, il ne serait plus accordé de privilèges d'Opéra ou d'Opéra-Comique; ceux qui ont été concédés seraient annulés; et le droit d'établir à volonté de ces spectacles, sans désignation de genre, serait reconnu.

Par cette demande, les membres de la commission n'entendent point repousser l'action du gouvernement dans les arts du théâtre, mais seulement obtenir que cette action ne soit point exercée de manière à produire le monopole et le privilège, et que la concurrence soit laissée libre à toutes les entreprises qui pourraient se former sans son aide.

2° La nécessité de conserver dans toute son extension le beau modèle d'exécution qui existe à l'Opéra, ferait ad-

mettre en principe que ce théâtre national ne pourra jamais être donné en entreprise particulière (1).

Les droits des auteurs et des compositeurs qui auront fait recevoir des pièces à ce théâtre seraient fixés de telle sorte par un réglement authentique, que le directeur ou l'administrateur ne pourra jamais les éluder. Ce réglement devrait stipuler que toute pièce reçue par le comité institué à cet effet sera représentée à son tour, et que les musiciens couronnés dans les concours de l'institut, ainsi que ceux qui auront obtenu des succès sur d'autres théâtres seront dispensés de faire examiner leur partition avant la mise en répétition.

3° Une somme serait prélevée sur les fonds subventionnels accordés par le gouvernement pour les théâtres; cette somme serait partagée par portion égale entre les directeurs des théâtres de Marseille, Lyon, Bordeaux, Toulouse, Rouen, Lille et Strasbourg, sous la condition que chacune de ces directions ferait représenter chaque année trois opéras composés expressément pour les villes ci-dessus désignées. Des primes seraient accordées sur ces fonds aux auteurs et compositeurs de ces pièces, sans préjudice des droits d'auteur dans toute la France. Le surplus serait employé en frais de copie et autres (2).

(1) Toute entreprise particulière tend à faire des bénéfices plutôt qu'à faire des sacrifices pour le progrès des arts. Un entrepreneur de l'Opéra, dans les dernières années de son bail, laisserait détériorer et le personnel et le matériel de son théâtre, surtout s'il n'y faisait point assez de bénéfice pour désirer de s'en rendre adjudicataire de nouveau, et la désorganisation pourrait être complète au bout de quelques années.

(2) Les avantages d'une semblable organisation des théâtres des grandes villes sont évidens.

La France possède un centre d'activité pour les arts qui manque

Un comité serait institué à Paris pour la réception des pièces destinées aux six villes ci-dessus désignées. La distribution s'en ferait aux compositeurs par la section de musique de l'Institut. Tout compositeur dont la capacité aurait été reconnue par un concours ou par l'examen d'un ouvrage quelconque serait admis à recevoir un des poëmes d'opéra dont il s'agit pour en composer la musique.

4° Le nombre des membres de la section de musique de l'Institut, serait augmenté de manière à égaler celui des peintres (3).

Chaque genre de peinture étant représenté à l'Institut, il est nécessaire que ce ne soient pas seulement les succès du théâtre qui donnent droit à être admis dans la section de musique, et que le mérite réel dans la composition instrumentale ou sacrée, ainsi que dans la théorie ou la littérature musicale, puisse aussi siéger dans l'Académie (4).

en Allemagne et en Italie. Ce centre est à Paris; mais cet avantage est balancé par les inconvéniens d'une trop grande concentration. Quand le public des grandes villes des départemens sera appelé à juger en premier ressort des produits des arts, il y prendra plus d'intérêt, et son goût deviendra plus sûr et plus épuré.

Nos jeunes compositeurs manquent d'occasions pour essayer leurs forces et développer leurs talens; vingt-un opéras à composer chaque année dans les départemens leur offriront des ressources suffisantes.

Les acteurs et les chanteurs manquent presque partout : bientôt il s'en formera sous la direction des auteurs et des compositeurs qui se rendront dans les départemens pour faire répéter et mettre en scène leurs ouvrages.

Enfin, l'exécution des chœurs et des orchestres y fera d'immenses progrès.

(3) Il y a douze peintres à l'Académie des Beaux-Arts; il n'y a que six musiciens : cette distinction n'est point fondée.

(4) Par le réglement qui n'admet à l'Institut que les musiciens

5° Les concours de composition musicale cesseraient d'être jugés par les peintres, les sculpteurs, les graveurs et les architectes. Aux membres de la section de musique de l'Institut, seraient adjoints, pour juger ces concours, un nombre égal de compositeurs ou de professeurs choisis au scrutin par les concurrents eux-mêmes (5).

6° En toutes les circonstances qui pourraient intéresser le sort des artistes ou les progrès de l'art, au lieu de nommer des commissions toujours composées des mêmes hommes, qui apportent sans cesse les mêmes idées dans la discussion, comme cela s'est toujours pratiqué jusqu'ici, l'administration inviterait les artistes à élire eux-mêmes librement ces commissions.

7° L'impôt prélevé par l'Opéra sur les théâtres et sur les concerts, matinées et soirées de musique, serait aboli (6).

8° L'impôt du dixième sur les théâtres et du quart sur les concerts, qui se prélève au profit des hospices, impôt rui-

qui ont obtenu des succès dramatiques, il est évident que Haydn et Beethoven, si celui-ci n'avait point écrit *Fidelio*, n'auraient pas été membres de cette académie. Ajoutons qu'à chaque instant il est demandé des rapports à la section de musique sur des systèmes nouveaux, sur des instrumens de nouvelle invention, ou sur des mémoires scientifiques, et que ces rapports exigeant des connaissances spéciales qui sortent de la nature des travaux des compositeurs dramatiques, ceux-ci se récusent souvent, ou sont obligés de s'adjoindre des membres de l'Académie des Sciences.

(5) Chacun juge de ce qu'il sait : il est donc aussi peu raisonnable que des musiciens aillent donner leur avis sur des projets d'architecture, dont ils ignorent les premiers élémens, qu'il l'est que les architectes décident du mérite d'une composition musicale.

(6) Cet impôt illégal n'étant fondé que sur le privilége et le monopole doit cesser d'être exigible dans un état où le monopole et le privilége sont abolis.

neux pour les entrepreneurs et les artistes, serait aboli (7).

9° Il serait fondé par le gouvernement des écoles spéciales et gratuites de musique, comme succursales du Conservatoire, à Lille, Strasbourg, Dijon, Lyon, Toulouse, Bordeaux, Marseille, Rennes, Nantes et Rouen (8).

10° Quiconque voudrait établir des écoles de musique, académies, sociétés philharmoniques ou concerts publics, serait libre de le faire, sans que les directeurs de spectacles ou d'établissemens quelconques, pussent y mettre empêchement ou prétendre y prélever un impôt (9).

Délibéré à Paris, le 30 août 1830.

(Suivent les signatures).

(7) Sans doute il faut pourvoir à l'entretien des hospices; mais il n'est pas juste d'en faire supporter la charge à des artistes qui ne vivent que de l'exercice de leurs talens, et à des entrepreneurs qui succombent sous les charges de leurs exploitations. Qu'on imagine ce que dirait un négociant à qui l'on viendrait prendre chaque soir le dixième de sa recette.

(8) Il existe déjà deux de ces écoles; l'une à Lille, l'autre à Toulouse. Il est inutile d'insister sur les avantages de pareils établissemens : cela parle de soi-même.

(9) Pour avoir l'explication de ceci, il est bon de savoir que toute la France est divisée en arrondissemens dramatiques, et que les directeurs de ces établissemens ont le droit d'exiger qu'on leur donne une partie des recettes des concerts, bals, etc., qui se donnent dans toutes les villes comprises dans leur arrondissement.

LANGUE MUSICALE DE M. SUDRE.

L'on se souvient sans doute de quelques détails que nous avons donnés sur la langue musicale découverte par M. Sudre, dans les volumes précédens de la *Revue musicale*. Cette langue, destinée principalement à établir entre les divers corps d'une armée, ou entre les bâtimens d'une flotte, des communications infiniment plus rapides que celles qui peuvent résulter des moyens ordinaires, n'avait point été d'abord portée par son auteur à la perfection dont elle était susceptible; mais par une persévérance très-louable, M. Sudre ne s'est point arrêté dans ses recherches qu'il n'eut résolu tous les problêmes, vaincu toutes les difficultés. Des pièces authentiques que nous citerons tout à l'heure démontrent qu'il est enfin arrivé au terme de ses travaux, et qu'il a enrichi l'art musical d'une véritable *Phonographie*.

La possibilité de communiquer des idées ou des faits par des sons diversement combinés a occupé plusieurs personnes depuis environ un siècle; mais le résultat des recherches faites à ce sujet n'avait jamais été conforme aux théories, et l'on avait été forcé de renoncer à la solution de difficultés qui paraissaient insurmontables. M. Sudre a été plus heureux ou mieux avisé que ses prédécesseurs. Le mécanisme de sa langue musicale est resté son secret, ou du moins celui du gouvernement auquel il a été confié; quant aux formes extérieures, elles consistent en sons isolés ou accouplés qui se transmettent de proche en proche au moyen d'un certain

nombre de clairons; en sorte qu'il en résulte un moyen de communication assez semblable à celui du télégraphe, et d'une rapidité presque égale à celui-ci; mais la langue musicale a sur le télégraphe l'avantage de pouvoir être mise en usage partout, dans les lieux escarpés, en pleine mer, entre les positions de terre et de mer, et de plus de pouvoir être toujours à la portée des généraux ou des capitaines de vaisseau. Nous croyons ne pouvoir mieux faire connaître l'utilité de la découverte de M. Sudre qu'en rapportant ici des extraits de rapports qui ont été faits au ministre de la guerre par une commission composée d'officiers généraux et au préfet maritime de Toulon par une autre commission choisie parmi des officiers de marine distingués.

Conclusions du rapport fait au ministre de la guerre sur la langue musicale appliquée à l'art militaire.

« Quant à l'utilité dont la langue musicale pourrait être
» à la guerre, la commission pense qu'on pourrait l'employer
» avec avantage pour faire correspondre les troupes d'une
» même armée qui séparerait un large fleuve, un vallon
» dont les berges sont inaccessibles, ou qui occuperaient di-
» vers points d'une position stable et étendue, comme aussi
» pour établir des communications promptes entre une ar-
» mée et l'avant-garde qui couvre sa retraite.

» On pourrait aussi s'en servir utilement pour diriger les
» travaux des pontonniers jetant un pont sur une rivière
» large et rapide.

» Dans plusieurs circonstances célèbres de nos annales
» militaires, le langage musical aurait été fort utile à nos
» armées.

» En résumé, la commission pense que la langue musicale

» de M. Sudre ne sera pas toujours rigoureusement utile, mais » que dans beaucoup de circonstances de guerre, on pourrait en faire unheureux emploi, ce qui suffit pour appeler » la bienveillance du gouvernement sur l'inventeur.

(Suivent les signatures).

Extrait et conclusions du rapport fait à M. le Préfet maritime de Toulon, sur la langue musicale appliquée aux signaux de la marine.

» S'étant transportée sur la rade de Toulon, la commission, » après s'être partagée, s'est établie en nombre égal sur les » deux bombardes *Le Vulcain* et l'*Achéron*, désignés pour » servir de points extrêmes à la ligne des expériences acoustiques; la distance des deux bâtiments pourrait être augmentée ou diminuée à volonté par l'éloignement ou le rapprochement de l'un d'eux.

» Là, après plusieurs séries d'épreuves faites à différens » jours, et dans des circonstances atmosphériques plus ou » moins favorables, la commission s'est assurée de la rapidité avec laquelle les ordres peuvent être communiqués » par le moyen de la *phonographie*, à une distance qui peut » s'étendre à 2,200 toises. Par exemple, deux minutes ont suffi » pour faire parvenir du point de départ au point d'arrivée, » éloignés l'un de l'autre de 1500 toises, trois ordres pris » dans le livre des signaux.

» Les épreuves faites sous voiles ont servi à justifier le premier jugement de la commission; elle a remarqué en outre » qu'il fallait que le vent eut beaucoup d'intensité pour qu'un » amiral, placé au centre de son escadre, ne put pas correspondre avec chaque vaisseau en particulier, puisqu'il » pourrait faire parvenir ses ordres par les bâtimens intermédiaires.

» La position du vent étant très-avantageuse à la trans-
» mission des sons pour un signal essentiel, et qui nécessi-
» terait un mouvement général, l'amiral pourrait commu-
» niquer ses ordres par le moyen d'une frégate qui se
» porterait au vent de l'armée navale.

» Ce moyen de communication est encore excellent pour
» correspondre en armée pendant la nuit et en présence d'un
» ennemi auquel on veut échapper, ou qu'on veut surpren-
» dre, sans employer les signaux faits avec des feux, qui
» peuvent compromettre l'armée et divulguer sa position.

» Mais ce qui surtout n'a pas échappé à l'attention de la
» commission, c'est l'avantage que pourrait retirer la ma-
» rine de l'emploi de la méthode phonographique, lorsque
» ses opérations se lient, en temps de guerre, aux mouve-
» mens stratégiques de l'armée de terre.

» Elle pense encore qu'en employant la phonographie
» dans les signaux de brume, on étendrait beaucoup la série
» des ordres à donner.

» Après avoir mûrement réfléchi sur les avantages et les
» inconvéniens de la méthode de M. Sudre, la commission
» est d'avis unanime que ce procédé offre un auxiliaire
» puissant aux moyens employés aujourd'hui sur nos esca-
» dres, pour faciliter la transmission des ordres.

» Qu'il doit être pris en grande considération ; qu'on doit
» s'empresser de l'adopter en le soumettant préalablement à
» une commission qui sera chargée de l'approprier au ser-
» vice des signaux de la marine, etc., etc. »

Il résulte évidemment des pièces qu'on vient de lire, que la langue musicale de M. Sudre n'est point une de ces inventions imparfaites dont on parle un instant pour les oublier bientôt, et qu'elle mérite d'être classée parmi les découvertes utiles.

BIOGRAPHIE.

Aristoxène, philosophe péripatéticien, nacquit à Tarente, dans la CXI olympiade, c'est-à-dire, environ 324 ans avant J.-C. Son père, nommé Spintharus, lui donna les premières notions de la musique et de la philosophie. Il passa ensuite à l'école de Lamprus d'Erythres, puis à celle de Xénophile de Chalcis, philosophe pythagoricien ; enfin il devint le disciple d'Aristote, à qui il resta long-temps attaché ; mais, irrité de ce que ce philosophe avait désigné Théophraste pour son successeur, il calomnia la mémoire de son maître, et montra dès-lors cette basse jalousie dont il a donné des preuves en écrivant la vie de plusieurs grands hommes, tels que Pythagore, Architas, Socrate et Platon. On ignore l'époque de sa mort. Il nous reste de lui un *Traité des élémens harmoniques*, en trois livres, περὶ ἁρμονικῶν στοιχείων, dont on trouve de nombreux manuscrits dans les grandes bibliothèques. On a cru long-temps que c'était le plus ancien ouvrage qui nous fut parvenu sur la musique des Grecs ; mais celui d'Adraste de Philippes, retrouvé en 1788 dans la bibliothèque du roi de Sicile, est de la même époque, car Adraste fut aussi disciple d'Aristote. Jean Meursius est le premier qui ait publié le texte d'Aristoxène avec des notes, dans sa collection intitulée : *Aristoxenus*, *Nichomachus*, *Alypius*; *auctores musices Antiquissimi, hactenus non editi. Lugduni Batav.*, 1616 in-4°. On a réimprimé le texte et les notes dans les œuvres de ce philologue, tom. 6, p. 341 et suiv., et l'on y a joint la version de Meibomius. Antoine Go-

gavin a publié une version latine assez médiocre des élémens harmoniques d'Aristoxène, avec les harmoniques de Ptolémée, etc., sous ce titre : *Aristoxeni antiquis harmonicorum elementorum libri* III. *cl. Ptolemæi harmonicorum, seu de musicæ lib.* III. *Venetiis*, 1562, in 4.. La meilleure édition est celle qui a été donnée par Meibomius, dans sa collection intitulée : *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam, 1652, in-4., 2 vol. Il y a joint des notes et une bonne traduction latine.

Le texte d'Aristoxène a été fort altéré par l'ignorance des copistes; Meibomius a fait observer que la fin de chaque livre manque; mais il n'a pas vu que l'introduction de l'ouvrage a été déplacée, et mise dans le cours du second livre; enfin il n'a pas vu qu'une autre transposition a eu lieu dans le premier livre, où un passage du second est cité comme une chose connue. C'est Wallis qui, le premier, dans ses notes sur Ptolémée, a fait ces remarques, et elles ont été répétées par *Requeno* (*Saggi sul ristabilmento dell'arte armonica*, t. 1, p. 221.)

J. B. Doni avait indiqué, dans son *Traité De Præstant. Mus. Vet.*, t. 1 de ses œuvres, l. II, p. 136, des fragmens des *Elémens rhythmiques* d'Aristoxène, existant dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican; M. Morelli, savant bibliothécaire, les a publiés à Venise, en 1786, d'après ce manuscrit, et un autre de la bibliothèque de Saint-Marc.

Athénée cite quelques ouvrages d'Aristoxène qui ne sont pas venus jusqu'à nous. L'un est un *Traité des joueurs de flûte*, περὶ αὐλητῶν ; le second, un *Traité des flûtes et des instrumens*; le troisième, un *Traité de musique*, différent de ses élémens harmoniques, intitulé περὶ μουσικῆς (1); enfin le troisième est

(1) Cet ouvrage traitait non-seulement des diverses parties de la musique, telles que la *Rhythmique*, la *Métrique*, l'*Organique* et

un traité de la manière de perçer les flûtes, περὶ αὐλῶν τρήσεως. On peut consulter sur cet auteur, la savante dissertation de M. G. L. Mahne, intitulée : *Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico*, Amsterdam, 1793, in-8., et *J. Lusac Lectiones atticæ. Lugduni Batav.* 1809, in-8.

l'*Hypocritique,* mais encore de l'*Histoire de la Musique et des Musiciens*. C'est de celui-là que Plutarque parle dans son dialogue sur la musique.

LITTÉRATURE MUSICALE.

The Philosophy of the human voice : embracing its Physiological History, etc. (Philosophie de la voix humaine, renfermant son histoire physiologique, et un système de principes par lequel la critique de l'art de l'élocution peut être rendue intelligible; suivie d'une courte analyse du chant et du récitatif, par James Rush, docteur en médecine.) Deuxième édition; Philadelphie, Maxwell, 1830; un vol. in-8° de 586 pages.

Nous avons eu dejà occasion de citer l'ouvrage dont il s'agit ici, et de faire remarquer que son défaut principal consiste dans le penchant de l'auteur à conclure souvent par induction plutôt que par observation. A cela près, on ne peut nier que le travail du docteur Rush ne soit rempli d'intérêt, d'idées ingénieuses et de beaucoup de savoir. C'est ce qu'on a publié de plus complet sur cette matière, et rien de ce qui a rapport au mécanisme de la voix et de l'articulation, soit dans la parole, soit dans le chant, n'y a été oublié.

Après avoir examiné la division générale du son dans ses diverses modifications, M. Rush passe à l'examen des divers mouvemens de la voix dans la parole, dans le chant et dans le récitatif. Puis il passe à l'analyse des sons élémentaires de la langue anglaise, et à celle de l'influence du mouvement concret dans la production des divers phénomènes des syl-

labes. La cinquième section est relative aux causes premières du mécanisme de la voix (1). Viennent ensuite des recherches très-étendues sur la mélodie et l'expression du langage ; cette partie est remplie de choses neuves. Il en est de même de tout ce qui concerne l'aspiration et l'expiration. La quarante-sixième section est un morceau fort curieux sur les signes vocaux des passions. La quarante-septième traite de la manière de s'instruire dans l'élocution. Le reste est relatif au rhythme du langage, et aux défauts ordinaires des lecteurs à haute voix. L'ouvrage est terminé par un morceau intéressant en trente pages sur le chant et le récitatif. En résumé, l'ouvrage de M. Rush est digne de l'attention des savans et des artistes, parce qu'il est le livre le plus complet et le plus rempli de vues générales qu'on ait écrit sur cette matière.

Il serait à désirer qu'on traduisît en français l'ouvrage dont nous venons de donner une courte notice ; mais l'entreprise offrirait d'assez grandes difficultés, parce que tout ce qui est relatif à l'élocution ayant pour objet les sons de la langue anglaise, devrait être remplacé par des observations faites sur des exemples choisis dans l'idiôme français. Le style de M. Rush est d'ailleurs assez obscur et rempli de formes et d'expressions qui ne nous semblent pas être dans les principes d'une bonne littérature anglaise ; mais le traducteur qui aurait assez de persévérance pour vaincre les dégoûts d'un travail semblable, rendrait un service important aux sciences, et particulièrement à l'art du chant.

(1) M. Bennati a traduit ce morceau pour le faire imprimer à la suite de son Mémoire sur le même sujet.

NOUVELLES DE PARIS.

Les représentations et les concerts au bénéfice des blessés et des veuves et orphelins se multiplient ; M. Scavarda, de l'ancienne chapelle du roi, vient de donner un de ces concerts patriotiques ; les talens de Mme Damoreau, d'Adolphe Nourrit et de Gallay en ont fait les honneurs. M. Paer était au piano, c'est dire assez que rien n'a manqué à l'ensemble parfait de cette séance remarquable.

Le 3 de ce mois, M. Massimino a aussi donné un concert au bénéfice des blessés et des veuves et orphelins des victimes des glorieuses journées. Nous avons eu déjà plusieurs fois occasion de citer les talens remarquables des élèves de ce professeur : dans cette circonstance ils ont encore été applaudis avec transport par une brillante assemblée et ont mérité de l'être.

— On annonce pour le 10 de ce mois la première représentation de *la Bayadère*, nouvel opéra de MM. Scribe et Auber, à l'Académie royale de Musique ; mais il est vraisemblable que cette représentation sera reculée de quelques jours.

— L'ouverture de l'Opéra italien aura lieu le 2 octobre par l'*Ultimo Giorno di Pompei* de Paccini pour les débuts de Mme Mérie-Lalandre.

AVIS.

La désertion des ateliers d'imprimerie pendant trois jours n'a pas permis de faire paraître la *Revue Musicale*, samedi, 4 septembre, et en a retardé la publication de quelques jours.

BULLETIN D'ANNONCES.

Tolbecque. — *Le Drapeau tricolore*, quadrille de contredanses sur des airs nationaux, pour le piano. Prix : 4 fr. 50 c.

Le même, en quintetti. — 3 fr. 75 c.

Le même, pour deux violons. — 2 fr. 50 c.

Le même, pour deux flûtes. — 2 fr. 50 c.

Baudouin. — *Quadrille national*, pour le piano (*la Marseillaise* s'y trouve). — 4 fr. 50 c.

Le même, en quintetti. — 3 fr. 75 c.

Le même, pour deux violons. — 2 fr. 50 c.

Le même, pour deux flûtes. — 2 fr. 50 c.

Berton. — *Chant héroique de la Garde nationale libératrice*, paroles de M. Morel de Belesme. — 2 fr.

Les apins et le Roi, chanson parisienne. — 1 fr. 50 c.

Rouget de Lisle — 48 *Chants français*, deuxième édition. — 50 fr.

Le prix de souscription jusqu'au 30 septembre est de 20 fr.

Karr. — *La Parisienne*, variée, pour piano. — 5 fr.

Habeneck. — *Le Drapeau tricolore*, paroles de M. Moreau, arrangé pour la guitare. — 75 c.

La Marseillaise, arrangée à grand orchestre, par A. Adam. — 9 fr.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

27, 28, 29,

fantaisie historique, pour le piano, dédiée aux braves Parisiens, et composée par Charles Chaulieu. Op. 10e.

Paris, chez Henry Lemoine, éditeur-marchand de musique, rue de l'Échelle St.-Honoré.

Les cent premiers exemplaires sont destinés à la souscription nationale au profit des victimes de trois glorieux jours de juillet.

(11 SEPTEMBRE 1830.)

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

(*Suite et Fin* (1).

Après avoir mûrement réfléchi sur la possibilité de ramener à une exposition claire et méthodique cette effrayante quantité de caractères qu'emploie la notation grecque telle que, jusqu'ici, nous l'ont présentée Meibomius et ses commentateurs, nous fûmes intimement persuadés qu'en prenant pour base de notre opération notre système moderne, nous ne pouvions nous égarer, surtout en établissant l'analogie qui pourrait exister entre ce dernier et celui des Grecs (2).

Pour parvenir à ce but, nous confrontâmes les *Tables d'Alypius*, publiées par Meibomius sur les manuscrits de la Bibliothèque du roi; une fois leur identité reconnue, nous formâmes cinq tableaux des quinze modes; puis considérant

(1) Voyez la *Revue Musicale*, t. V, pag. 241-250 et 553-560; tom. VIII, pag. 97-108.

(2) Voyez l'exposition de la notation grecque donnée par Aristide Quintilien, planche IV, et la note 7.

l'analogie qui existe entre le mode inférieur, le mode supérieur, et le mode médiaire, nous établîmes d'abord une seule table pour le lydien, l'hyperlydien et l'hyppolydien, et ensuite quatre autres tables pour les douze autres modes. Par la confrontation des quinze modes, les uns avec les autres, nous nous aperçûmes que beaucoup de cordes avaient les mêmes caractères, et que celles qui en avaient de différens étaient en très-petit nombre. Mais d'où pouvait venir cette nécessité d'avoir des signes différens pour un même son et des signes pareils pour différens sons? En y réfléchissant, nous reconnûmes que les signes qui étaient en plus grand nombre appartenaient à une notation générale employée pour toute corde stable, *sans exception,* quelque fussent d'ailleurs le mode et le genre dans lesquels elle avait lieu, et nous vîmes que leurs signes qui, en très-petit nombre différaient de la notation générale, étaient employés comme notes caractéristiques de telle ou telle corde mobile, dans le mode, et selon le genre du mode où elle existait, et servait non-seulement à faire distinguer les modes les uns des autres, mais en même temps à en déterminer le genre.

D'après l'énumération faite des signes communs et particuliers, la totalité des caractères montait, tant pour les voix que pour les instrumens, à cent trente-quatre, sur lesquels on en pouvait déduire trente-quatre pour les cordes qui, étant les octaves superieures des sons médiaires, n'avaient de particulier que l'accent aigu placé du côté droit dans la partie supérieure de la note, et celles du mode lydien chromatique, qu'une barre traversait pour les distinguer de celles de l'hypolydien ou de la notation commune (1); restaient donc cent caractères parmi lesquels plusieurs se trouvaient répétés, servant pour une note de la notation vocale

(1) Voyez la Planche I.

et pour la même note, ou pour une autre, de la notation instrumentale, de sorte qu'il n'y avait réellement que quatre-vingt-dix caractères différens employés dans les deux notations, la vocale et l'instrumentale; et dans la pratique, ces quatre-vingt-dix caractères formaient cinquante couples ou paires de notes que l'œil s'accoutumait à ne plus voir que comme un seul caractère, quoiqu'il en existât réellement deux pour la même note. Les modes ioniens et éoliens n'étaient presque point usités; les modes lydiens, doriens et phrygiens, ne l'étaient pour le vulgaire, que dans le genre diatonique; on pouvait donc réduire encore ce nombre et ne le porter qu'à quarante-sept couples ou paires de notes. Enfin la notation ordinaire et usuelle devait être de la plus grande facilité, puisqu'on n'y employait que les vingt-deux paires de notes du mode lydien et de ses co-rélatifs.

Il ne nous reste à présent qu'à expliquer quelles étaient les cordes qui prenaient la notation commune à tous les modes, et celles qui prenaient un signe caractéristique pour certaines cordes dans chaque mode et dans chaque genre du mode.

Nous avons déjà dit que chaque tétracorde avait pour *cordes stables* la plus grave et la plus aiguë, formant toujours une quarte juste, et que ses deux cordes médiaires étaient *mobiles*, c'est-à-dire susceptibles d'être élevées ou abaissées (1).

Les cordes stables dans tous les modes et dans tous les genres étaient :

La proslambanomenos,
L'hypate hypaton,
L'hypate meson,
La mèse,
La paramèse,

(1) Voyez la Planche II.

La nete synemmenon,
La nete Diezeugmenon,
Et la nete hyperbolæon.

Ces huit cordes prenaient toujours dans tous les modes et dans les trois genres les notes de la notation commune, *sans aucune exception.*

Les autres cordes n'étaient *mobiles* que dans le genre chromatique et dans le genre enharmonique. Le genre diatonique pouvait donc être considéré comme ayant toutes ses cordes *stables.* Il suivait la notation commune, excepté dans la corde qui était près de la plus grave de chaque tétracorde; ainsi, la corde qui prenait le signe caractéristique du mode et qui servait à le distinguer des autres, était dans le tetracorde des *hypates*, ou cordes graves, *la parhypaté hypaton*; dans la tétracorde *meson*, ou des moyennes, *la parhypate mesôn*; dans le tétracorde *synemmenon*, ou des conjoints, *la trite synemmenon*; dans le tétracorde *diezeugmenon*, *la trite diezeugmenon*; et dans le tétracorde *hyperbolæon*, ou des cordes aiguës, la *trite hyperbolæon.*

Tous les modes, dans le genre diatonique, suivaient la notation commune pour toutes les cordes indistinctement, excepté quelques-uns d'entre eux qui avaient quelques signes caractéristiques ou particuliers pour les cordes mobiles.

Dans le genre chromatique qui ne pouvait exister sans les cordes stables du genre diatonique, et ses cordes caractéristiques, la corde mobilisée pour constituer le genre chromatique, était celle en dessous de la plus aiguë de chaque tétracorde. Cette corde était :

Dans le tétracorde *hypaton*........ *le lichanos hypaton.*
Dans le tétracorde *meson*......... *le lichanos meson.*
Dans le tétracorde *synemmenon*.. *la paranete synemmenon.*
Dans le tétracorde *diezeugmenon*, *la paranete diezeugmenon*,
Et dans le tétracorde *hyperbolæon*, *la paranete hyperbolæon.*

Dans le genre enharmonique, qui ne pouvait exister non plus sans les cordes stables du genre diatonique, la corde caractéristique, dans chaque tétracorde, était la même que dans le genre diatonique, et employait son même signe quoiqu'elle ne fut qu'à un quart de ton à peu près, du son le plus grave du tétracorde, mais que l'on distinguait cependant du genre diatonique, en ce qu'elle ne pouvait avoir lieu sans le signe de la notation commune affecté à la note la plus haute du demi ton qu'elle partageait par le milieu. Par exemple, dans le genre enharmonique, le *lichanos* ou la *paranete* enharmonique se trouvaient être, à l'œil, le même son que la *parypate* du genre diatonique, dans les tétracordes *hypaton* ou *meson*, et la trite diatonique des tétracordes *synemmenon*, *diezeugmenon* et *hyperbolæon*. Après avoir reconnu que cette disposition des cordes était absolument la même dans chaque mode et dans les trois genres, il ne s'agissait plus que d'établir une démonstration claire des caractères formant la notation commune à tous les modes, et de ceux qui étaient particuliers à chacun d'eux. C'est ce que nous avons essayé de présenter dans le tableau planche v; tableau dans lequel les quinze modes sont ramenés à cinq principaux s'associant leurs co-relatifs et chacun divisé selon les trois genres (1).

Dans ce tableau les *cordes stables*, qui toutes prennent la notation commune dans tous les modes et dans les trois genres, sont en lettres majuscules; les *cordes mobiles*, qui ne sont point soulignées, prennent aussi les notes communes; celles des cordes mobiles qui ont une ligne en-dessous pren-

(1) Ce tableau, d'une exécution délicate et difficile, n'a pu être terminé par le graveur pour être publié avec ce numéro; il sera livré avec l'une des prochaines livraisons.

(*Note de l'éditeur.*)

nent les notes caractéristiques de la première des trois colonnes supplémentaires; celles qui ont deux lignes en-dessous, prennent la seconde colonne supplémentaire, et enfin la troisième colonne supplémentaire n'est que pour quelques notes chromatiques du mode lydien, qui sont soulignées de trois barres.

Dans ce tableau, toute corde quelconque obtient ses caractères, ou notes, et son rapport avec les autres cordes en suivant la ligne horizontale où elle est placée; si elle prend une note placée plus haut ou plus bas, ce qui n'arrive que dans les genres chromatiques et en harmoniques, on trouve cette corde en note caractéristique dans les colonnes latérales des supplémentaires; et des points de conduite indiquent celle que l'on doit prendre et le genre dans lequel on les emploie.

Après les colonnes supplémentaires on trouve celle de la notation moderne, dans laquelle le quart de ton est exprimé par les mêmes notes que celles qui sont en-dessous et qui ne sont formées qu'avec des points, servant de notes: au moyen de cette colonne toutes les notes de la musique grecque trouvent leur juste appréciation, par rapport à notre système, et peuvent être rendues en notes modernes avec la plus grande facilité.

Quant à la constitution générale des modes grecs et son analogie avec nos modes majeurs et mineurs modernes, on la trouve établie autant que possible par les quatre dernières colonnes à droite du tableau. La première de ces quatre colonnes donne les noms des cordes du mode dorien et ses co-relatifs. La seconde, le nom du mode médiaire *dorien*, ou *hyper* ou *hypo*-dorien, auxquels elles appartiennent. La troisième colonne donne les noms de notre mode moderne de *Re* majeur, et mineur; et la quatrième donne ces mêmes notes exprimées en lettres et qui corrrespondent avec celles

qui sont exprimées en notes musicales, ainsi qu'avec toutes celles des modes grecs, en suivant toujours la ligne horizontale où elles sont placées.

Ce tableau renfermant tout ce qui a rapport à la notation des quinze modes grecs, dans les quinze genres, il nous reste à parler de la manière dont les anciens Grecs exprimaient la durée des sons, ce que les modernes appellent *mesure*, ainsi que les différens rhythmes qui proviennent de ses diverses combinaisons.

Mais avant que de passer à cette partie musicale qui sera l'objet d'un autre article, nous croyons utile de prévenir ceux qui se livreront à l'étude de la musique ancienne qu'ils doivent d'abord examiner la notation musicale moderne, ainsi que je l'ai disposée dans le tableau général, selon l'ordre diatonique, chromatique et enharmonique. Ensuite, laissant à part toutes les petites notes noires qui servent à exprimer les quarts de tons enharmoniques, ils devront passer horizontalement à la colonne des notes grecques communes à tous les modes pour en faire l'application avec les notes de notre notation moderne. Ils auront à observer surtout notre ordre naturel diatonique comme point fixe pour acquérir promptement la connaissance des notes grecques, tant du genre diatonique que du genre chromatique. Les notes communes étant devenues familières, soit qu'on les considère isolément pour la notation vocale ou instrumentale ou par couple pour l'une et l'autre, on passera à celles du genre diatonique des modes lydien, phrygien et dorien, et ensuite à celles des autres modes, et enfin à celles des trois genres. Les notes du mode lydien-diatonique, dont il y a cinq paires qui diffèrent de la notation commune, suffiront même pour lire, transcrire et rendre en notes modernes le peu de musique pratique qui nous reste de la musique grecque, et même ce que nous pourrions retirer par la suite

des fouilles d'Herculanum, de Pompeia et des explorations faites dans la Grèce, ou enfin ce qui pourrait exister et dont on n'a pas connaissance dans quelques bibliothèques d'Europe ou d'Asie. Si par hasard il se trouvait dans quelques manuscrits des fragmens de musique grecque notés dans tout autre mode que le lydien, les colonnes des notes caractéristiques rendront extrêmement facile la connaissance des modes et du genre dans lesquels ils pourraient être composés, et fourniront les moyens de les rendre au moment même en notes modernes, ainsi que nous l'avons éprouvé en traduisant l'exemple des six modes anciens des Grecs que nous donne Aristide Quintilien, et le manuscrit renfermant les élémens de la musique grecque pratique dont nous avons parlé précédemment, et que sous peu nous espérons mettre au jour avec la traduction française en regard.

Note 7. *Exposition des notes par tons et par demi-tons.*

Les trois expositions que présente cette planche, sont la traduction française et les exemples en notes modernes du texte grec et des exemples en notes modernes des exemples donnés par Aristide Quintillien, page 27 de l'édition de Meibomius.

Il paraît que ces expositions des notes grecques étaient celles dont on se servait pour apprendre la notation avant qu'on eut senti que celle du mode Lydien pouvait suffire aux praticiens.

Quant à l'exposition des notes par quarts de ton, dont parle Aristide Quintilien, page 15 de l'édition de Meibomius; voyez les articles de la *Revue musicale*, Recherches sur la musique ancienne, tom. 3, p. 433, 481, et tome 4; pages 25 et 219.

PAGANINI.

Nous avons souvent entretenu nos lecteurs de cet artiste célèbre, et nous avons donné sur sa personne, ses études et son talent, tous les détails que nous avons pu nous procurer, soit par nos correspondans, soit dans les journaux et même dans les livres publiés en Italie. Nous croyons cependant qu'on nous permettra de revenir encore sur ce qui concerne ce violiniste extraordinaire, à propos d'une pièce intéressante qui a été publiée dans le numéro 20 de la *Gazette musicale de Leipsick* de cette année. Cette pièce est une biographie de Paganini, écrite par lui-même en italien. Elle se fait remarquer par la simplicité, on pourrait dire même la naïveté du récit. Toutefois il est remarquable que l'artiste évite avec soin de s'étendre sur ce qui concerne ses études, à l'égard des procédés de son art : on a remarqué qu'il a toujours porté la même réserve dans ses conversations avec les artistes. Mayseder et quelques autres le pressaient un jour de leur communiquer le mécanisme de certains procédés qui les avaient frappés d'étonnement ; il leur répondit sans hésiter : *cari amici, ognuno a suoi segreti* (Mes chers amis, chacun a ses secrets). Nous pouvons affirmer que nous tenons de bonne source les détails que nous avons donnés à ce sujet dans le septième volume de la *Revue musicale*. Nous avons cru devoir compléter les renseignemens que nous avons fournis sur Paganini, par la notice dont nous venons de parler, en l'accompagnant de sa traduction.

NOTICE SUR PAGANINI

ÉCRITE PAR LUI-MÊME.

TEXTE.

Nicolò Paganini nato a Genova nella note di S. Simeone del 1784 da Antonio e da Teresa (Bocciardi), ambidue dilettante di musica. Con cinque anni e mezzo imparai il mandolino da mio padre, sensale nel commercio. Circa a quel tempo il salvatore venne in sogno a mia madre, dicendole che gli domendasse qualche grazia, ed ella gli chiese che suo figlio diventasse un gran sonatore di violino, lo che fu concesso. Con sette anni appresi i primi elementi di violino del padre, ch'era d'orrechio disarmonico, ma appassionnato per la musica; in pocchi mesi fui già capace di eseguire qualche pezzo di musica a prima vista. Con otto anni e mezzo sonai un concerto di Pleyel in una chiesa; indi presi 30 lezioni in sei mesi del maestro Costa, primo violino nelle musiche da chiesa. D'ora in poi sino al mio

TRADUCTION.

Nicolas Paganini né à Gênes, dans la nuit de S. Siméon en 1784, d'Antoine et de Thérèse (Bocciardi), tous deux amateurs de musique. A l'âge de cinq ans et demi j'appris la mandoline de mon père, courtier de commerce. Vers ce temps le sauveur apparut en songe à ma mère, et lui dit de demander quelque grâce; elle désira que son fils devint un grand violiniste, ce qui lui fut accordé. Quand j'eus atteint ma septième année, mon père, dont l'oreille était anti-musicale, mais qui n'en était pas moins passionné pour la musique, m'enseigna les premiers élémens du violon; en peu de mois je fus en état d'exécuter toute sorte de musique à première vue. A huit ans et demi je jouai un concerto de Pleyel dans une église, je pris ensuite trente leçons en six mois du maître Costa,

undicesimo anno circa, sonai sempre concerti in tale funzioni di chiesa. Con undici anno e mezzo diedi una gran academia nel teatro di S. Agostino, ove canto la Bertinotti. Consigliati di andar in ricerca di buoni maestri, mio padre mi condusse nell' eta di 12 anni à Parma, raccomendato alla corte, à Rolla ed al maestro Paer. Avendo trovato nella stanza di Rolla un nuovo concerto di lui, lo sonai a prima vista; Rolla ne fu sorpreso, id in vece d'insegnarmi il violino, mi consiglio di imparare il contrappunto dal maestro Ghiretti, Napoletano, violoncillista di corte e celebre contrappuntista, non che maestro dello stesso maestro Paer. Diffati n'ebbi tre lezioni settimanali per sei mesi, insegnandomi il contrappunto colla sola penna senz'istrumento; Ghiretti s'innamoro tanto di me, che mi colmo di lezioni nella composizione, ed io composi sotto di lui gran quantita di musica istrumentale. Due concerti per violini di mia composizione furono da me in quel tempo eseguiti in un'academia del gran teatro, dopo

premier violon de la musique de la chapelle. Depuis ce temps jusqu'à l'âge de onze ans environ je jouai des concertos dans toutes les fêtes d'église. A onze ans et demi je donnai un grand concert au théâtre de Saint-Augustin ; la Bertinotti y chanta. Mon père ayant été conseillé de se mettre à la recherche de bons maîtres pour moi, il me conduisit à Parme quand je fus dans ma douzième année et obtint que je fusse recommandé à la cour, à Rolla et au maestro Paer. Ayant trouvé dans la chambre de Rolla un nouveau concerto composé par lui, je le jouai à première vue ; Rolla en fut étonné, et au lieu de m'enseigner le violon, me conseilla d'étudier le contrepoint sous la direction du maestro Ghiretti, Napolitain, violoncelliste de la cour et célèbre contrapuntiste, qui fut aussi le maître de Paer (1). J'en reçus effectivement trois leçons par semaine pendant six mois. Ghiretti, qui m'avait pris en amitié, me combla de soins et de leçons de composition, et je composai sous ses yeux une gran-

(1) Il y a ici quelque chose qui n'est pas exact, car Gervasoni, qui avait connu Paganini dans son enfance, à Parme, dit positivement, dans la première partie de sa *Nuova Teoria di musica* (Parme, 1812), que le jeune virtuose prit des leçons de Rolla.

aver sonato nella villeggiatura de'sovrani a Colorno e Sala, dai quali fui munificentemente regalato. Un proprietario di un violino di Guarnerio mi disse : *se sonate a prima vista questo concerto di violino, vi do questo istrumento*: ed io lo guadagnai. Ritornato in patria, composi musica difficile, facendo continuo studio nelle difficolta da me inventate, onde rendermene padrone, e composi altri concerti e variazioni. In eta di 17 anni feci un giro nell'alta Italia ed in Toscana, fermandomi molto tempo à Livorno, a comporre musica di fagotto per un dillettante suedese, che si lagnava di non trovare musica difficile. Nei miei *Avvisi d'Academia* v'era sempre la protesta ch'avrei eseguito qualunque siasi pezzo di musica, che mi fosse presentato. Trovandomi una volta à Livorno per diporto senza violino, un monsieur Livren m'impresta un violino per sonare un concerto di Viotti, e me ne fece poi un regalo. Restituitomi in patria mi dedicai all'agricoltura, e per qualche anno presi gusto a pizzicare la chitarra. Quattro anni prima dell'incoronazione di Napoleone a Milano, mi recai a Lucca per la rinomata funzione di S. Croce;

de quantité de musique instrumentale. Vers le même temps j'exécutai deux concertos de violon dans un concert du grand théâtre, après avoir joué dans les maisons de plaisance à Colorno et à Sala, devant les princes souverains, qui me récompensèrent magnifiquement. Le propriétaire d'un violon de Garnerio me dit un jour : Si vous jouez à première vue ce concerto de violon, je vous donnerai cet instrument : je le gagnai. De retour dans ma patrie, je composai de la musique difficile, faisant mon étude constante des difficultés que j'avais inventées; après m'en être rendu maître, je composai d'autres concertos et des variations. A l'âge de dix-sept ans je fis un tour dans la Haute-Italie et dans la Toscane, et je m'arrêtai pendant quelque temps à Livourne pour y composer de la musique de basson à l'usage d'un amateur suédois, qui se plaignait de ne point trouver de musique assez difficile. Dans mes programmes de concerts, je m'engageais toujours à exécuter quelque pièce de musique qu'on voulut me présenter. Me trouvant un jour à Livourne sans violon, un M. Livren m'en prêta un pour jouer un concerto

esaminato secondo gli statuti, tutti si burlavano del mio lungo arco e della grossa armatura di corde; ma dopo lo sperimente ebbi grandi applausi, in modo che gli altri condidati concertisti non azzardavano piu farsi sentire. In una gran funzione di chiesa notturna, il mio concerto fece fanatismo tale, che tutt'i frati correvano fuori, gridando silenzio al popolo. La republica di Lucca mi nomino primo violino di corte, nella quale qualita restai circa tre anni, dando lezioni a Bacciocchi. Dovendo sonare ne due concerti che si davano settimanelmente, sonai sempre a cappricio, accompagnato dal pianoforte, per cui scrissi sempre un basso imaginandovi un tema. Un giorno, era mezzodi, la corte voleva un concerto di violino e di corno inglese per la sera; il maestro di cappella lo ricuso per non aver tempo materiale; pregato io di farlo, lo composi in due ore un accompagnamento d'orchestra, e fece furore, eseguito nella sera da me e dal professor Gatti. Cercando varietà nelle sonate eseguita alla corte, una sera togliendo due corde dal violino (la 2ª et la 3ª), improvisai una sonata intitola *Scena amorosa*, figurando la quar-

de Viotti, et m'en fit ensuite présent. Après être retourné dans mon pays, je m'adonnai à l'agriculture, et pendant quelques années je pris goût à jouer de la guitare. Quatre années avant le couronnement de Napoléon à Milan, je me rendis à Lucques pour la célèbre fête de la Sainte-Croix; ayant été examiné d'après les statuts, tout le monde se moqua de mon long archet et de la grosseur de mes cordes, mais après l'expérience j'eus de si grands applaudissemens que les autres candidats concertistes ne se hasardèrent plus à se faire entendre. Dans une grande cérémonie nocturne d'église mon concerto excita un tel enthousiasme, que tous les religieux coururent au-dehors pour commander le silence au peuple. La république de Lucques me nomma premier violon de la cour; j'y restai pendant trois ans en cette qualité et je donnai des leçons à Bacciochi. Ma place m'obligeant à jouer dans deux concerts qui se donnaient chaque semaine, je jouai toujours de fantaisie, accompagné par le piano pour lequel j'écrivais une basse, et sur cette basse j'imaginais un thême en improvisant. Un jour, il était midi, la cour ayant de-

ta corda il maschio (Adone), ed il cantino la femina (Venere), mo d'onde nacque in me di sonare sopra una sola corda, perche dietro le congratulazioni della sonata, mi si domando, se fossi pur capace di sonare supra una corda sola: *certo* fu la mia risposta, e composi una sonata con variazioni, eseguendola nella grand'academia datasi nel giorno de S. Napoleone (15 agosto), e scrissi poi delle altre di simil genere (N. B. La Sovrana Elisa, cadendo talvolta in svenimento al mio sonare, allontanassi sovente per non privare gli altri dal piacere). Diressi un opera intera a Lucca con un violi no avende due corde sole, e ne guadagnai una scomessa di una cena di 25 personne. Sempre addetto a questa corte viaggiai in Toscana. In un'accademia data a Livorno mi s'infila un chiodo nella calcagna, di modo che venni zoppo in teatro (risata dal pubblico); mittendonci a sonare, mi caddero i lumi dal leggio (Altra risata); comminciando il concerto, mi ruppe il cantino, e sotto le risate del pubblico sonai il concerto su tre corde, e feci furore.

Girai tre volte la bassa italia, cambiando genere di musica ogni

mandé un concerto de violon et de cor anglais pour le soir: le maître de chapelle refusa de l'écrire, parce que le temps était insuffisant; on me pria de le faire, et j'écrivis en deux heures un accompagnement d'orchestre sur lequel j'exécutai le soir avec le professeur Galli, et qui fit fureur. Cherchant la variété dans les choses que je faisais entendre à la cour, un soir, après avoir ôté deux cordes de mon violon (la 2e et la 3e), j'improvisai une sonate intitulée *Scena Amorosa*, supposant que la quatrième corde était l'homme (Adonis) et la chanterelle la femme (Venus). Telle est l'origine de l'habitude que je pris de jouer sur une corde; car après les éloges qu'on me donna sur cette sonate, on me demanda si je pourrais jouer sur une corde; ma réponse fut affirmative, et je composai une sonate avec des variations qui fut exécutée dans le grand concert du jour de St-Napoléon (15 août); j'en écrivis ensuite plusieurs du même genre. La princesse Elisa, qui avait quelquefois des évanouissemens en m'écoutant, s'éloignait souvent pour ne pas priver les autres du plaisir de m'entendre. J'ai aussi dirigé à Lucques un opéra entier

lustro. Improvisai con Rossini à Bologna al cembalo in casa Pegnalver. Non essendo permesse à Roma di dare un' Accademia ne' Venerdí del Carnevale, il vicariò d'allora, in appresso papa Leone XII, il quale mi fece grazia di una sola Accademia, vedendo il fanatismo che produsse, mi mandò spontaneamente un rescritto lusinghiere, concedendomi tutti gli altri venerdi per le Accademie. Mi feci pure sentire in un' Accademia datase nel palazzo del conte Kaunitz, ambasciatore austriaco. Il principe Metternich, in allora à Roma, non podendo, per indisposizione sopravenuta, comparirsi nella sera, vi si reco nella mattina; per aderire al desidio del principe, prese il primo violino che mi venne in mano, e dopo aver eseguito un pezzo, S. A. su ne mostro molto soddisfatto, e venne pure un altra volta nella sera. La moglie del ministro mi disse : *è lei che forma la festa*, ed è in questa occasione che fui gentilmente invitato del principe Metternich di venire a Vienna, ed io gli promisi che il primo paese dopo la mia sortita d'Italia sarà Vienna. Questo mio viaggio nell' Austria fu tardato in grazia di malattie sopravenutemi, non

avec un violon monté seulement de deux cordes, et cela me fit gagner un pari d'un déjeuner pour vingt-cinq personnes. Sans cesser d'être attaché à cette cour, je voyageai en Toscane. Dans un concert donné à Livourne un clou m'entra dans le talon de manière que j'arrivai en boitant sur le théâtre; le public se mit à rire; au moment où je commençais à jouer, les lumières de mon pupitre tombèrent, autres éclats de rire de l'auditoire; enfin, dès les premières mesures de mon concerto, la chanterelle se rompit, ce qui mit le comble à la gaîté; mais je jouai mon concerto sur trois cordes et je fis fureur.

Je fis trois fois le tour de la Basse-Italie, changeant le genre de ma musique à chaque lustre. A Bologne, j'improvisai avec Rossini au piano, dans la maison Pegnalver. N'étant point permis de donner à Rome un seul concert les vendredis du Carnaval, le vicaire d'Alers, qui depuis fut pape sous le nom de Léon XII, m'accorda par grâce un seul concert; voyant l'enthousiasme que j'avais excité, il m'envoya de son propre mouvement un rescrit flatteur par lequel il m'accordait le droit de donner d'autres concerts

conosciute dai medici. Tornato in Italia dopo i miei viaggi di Germania, Francia ed Inghilterra, mi dedicherò interamente alla composizione di concerti. N. B. Il mio diploma di cavaliere dello sperone d'Oro è in data 3 aprile 1827.

Le mie composizioni sono: N°. I. 24 capricci per violino. N°. II. 6 sonate per violino e chitarra. N°. III. Idem. N° IV. 3 quartetti per violino, viola, chitarra e violoncello. N°. V. Idem. — Molto in MS. qualche aria.

Molte sono le poesie stampate in mio onore.

—Dicchiaro une favola le dicerie, d'essere stato molti anni in arresto; e di aversi studiato il violino.

toes les vendredis. Je me fis aussi entendre dans un concert qui se donna dans le palais du comte de Kaunitz, ambassadeur d'Autriche. Le prince de Metternich, alors à Rome, ne pouvant, à cause d'une indisposition, venir à cette soirée, vint au palais le matin. Pour satisfaire à son désir, je pris le premier violon qui me tomba sous la main; après que j'eus exécuté un morceau, il en parut si satisfait qu'il revient encore le soir. La femme de l'ambassadeur me dit: *C'est vous qui êtes toute la fête*, et ce fut en cette occasion que le prince de Metternich m'invita à me rendre à Vienne; je lui promis que cette ville serait la première où j'irais en quittant l'Italie. Ce voyage d'Autriche fut retardé par les maladies qui me survinrent et qui n'ont jamais été connues des médecins. Quand je serai retourné en Italie, après mes voyages en France, en Allemagne et en Angleterre, je me livrerai exclusivement à la composition des concertos.

Mon diplôme de chevalier de l'Eperon d'or, est daté du 3 avril 1827.

Mes compositions (publiées) sont: N° I, 24 caprices pour le violon; N° II, 6 sonates pour

violon et guitare ; N° III, *idem ;* N° IV, 3 quatuors pour violon, alto, guitare et violoncelle; N° V, *idem.* — Beaucoup de mes ouvrages sont manuscrits. — Quelques airs.

On a imprimé beaucoup de vers en mon honneur.

— Je déclare que le bruit répandu de mon emprisonnement pendant plusieurs années, et les études de violon que j'aurais faites dans ce temps, est absolument faux.

VARIÉTÉS.

Hinterlassene Schriften von Carl maria von Weber, (*Œuvres posthumes de Charles-Marie de Weber*,) tome troisième et dernier (1).

Ce troisième et dernier volume des écrits posthumes de Weber a paru quelque temps après les deux premiers. Il contient un grand nombre d'articles sur la musique et d'analyses que cet artiste remarquable avait insérés dans divers journaux de l'Allemagne, et d'essais sur les ouvrages qui ont été représentés sur le théâtre de Dresde pendant qu'il dirigea ce spectacle. Ces notices et ces analyses montrent en général un esprit juste et des vues neuves.

L'éditeur, M. Théodore Hell, a fait précéder le tout d'une préface où il rend compte du voyage de Weber à Londres, et dans laquelle il a inséré les dernières lettres qu'il écrivit à sa femme. Nous croyons que nos lecteurs ne verront point sans intérêt ces dernières manifestations des sentimens d'un artiste tel que Weber, et les jugemens qu'il a portés sur la musique et quelques musiciens de la capitale de l'Angleterre.

Celui qui a connu Weber dans l'intérieur de sa famille, qui a joui de sa confiance et pénétré dans tous les replis de son cœur, celui-là, dis-je, peut seul apprécier les vertus de cet

(1) Dresde et Leipzig, 1828, in-12.

homme célèbre. Le dernier voyage de Weber et son séjour en Angleterre, qui consacra sa gloire, offrent un grand intérêt et font ressortir la justesse de son esprit et la bonté de son cœur : qu'on me permette donc de rapporter ici une partie de la correspondance que Weber entretint régulièrement avec son épouse depuis le jour de son départ jusqu'à sa mort.

Weber quitta Dresde le 16 février 1826, et partit accompagné d'un ami, célèbre flûtiste et bon compositeur; il se dirigea sur Leipzig, Weimar, Frankfort, où il trouva Gottfried Weber, Guhr et Forti, et entendit le *Judas* de Haendel, exécuté dans la perfection par la réunion de la Cœcilia; enfin, le 25 février il arriva à Paris. A peine arrivé, il fut entouré de tous les amis de la musique, et Rossini, qui avait prié M. Schlesinger de l'instruire aussitôt de l'arrivée du grand maître, le traita avec la plus grande cordialité.

Le 27 février, Weber assista à la première représentation de l'*Olympia* de Spontini, et s'exprima ainsi à ce sujet : « Quel spectacle imposant que l'opéra; que les masses de la scène et de l'orchestre sont majestueuses! L'opéra a été parfaitement exécuté, l'orchestre y mit un feu et une force que je n'avais pas encore rencontrés; des applaudissemens unanimes furent sa juste récompense. » A mesure que son séjour se prolongeait, on l'appréciait davantage. « Je n'essaierai pas, écrivait Weber à sa femme, de te décrire comment on me traite ici; si je te rapportais tout ce que me disent les plus grands maîtres, le papier lui-même serait forcé d'en rougir. Si mon amour-propre résiste à ce grand choc, j'aurai du bonheur. » Quoique Weber fut entouré ici de tous les hommages dûs à son talent, et que ses forces physiques parussent se ranimer, il était dévoré de cette mélancolie qu'il éprouvait toujours loin des siens, et déjà il promettait de ne plus entreprendre un si long voyage sans sa famille.

Weber quitta Paris le 2 mars, s'embarqua le 4 à 9 heures

du matin sur le bateau à vapeur *the Fury* et débarqua à une heure par un temps de pluie à Douvres. Sa réception fut des plus honorables. L'usage était que chaque étranger se présentât au bureau des passeports pour obtenir le sien, mais aussitôt que le directeur eut appris l'arrivée de Weber, il se transporta chez lui, le suppliant de se reposer et de le charger de ses affaires. Enfin, le 6 mars, Weber adressait de Londres ces mots à sa chère Caroline. « Dieu merci, je suis en bonne santé, déjà bien installé et heureux par la réception de ta lettre qui m'annonce que tu te portes bien ainsi que les enfans. Que me reste-t-il à désirer. »

« Après nous être reposés à Douvres, nous partîmes hier le 5 à 8 heures dans le *Express Coach*. Cette belle voiture, attelée de quatre beaux chevaux, parcourait avec la rapidité du vent un beau pays, malgré les douze personnes qui la chargeaient. Les champs sont brillans de verdure, les jardins éblouissans de fleurs, les maisons d'une élégance et surtout d'une propreté qu'on ne saurait imaginer en voyant la saleté de Paris. La Tamise est couverte de bâtimens depuis la frêle chaloupe, jusqu'au vaisseau de 148 canons. A Rochester nous nous sommes arrêtés un quart d'heure pour dîner; et cinq heures après, les 12 milles qui nous séparaient encore de la capitale étaient franchis. »

» Smart nous attendait déjà; une voiture nous transporta avec tous nos effets dans sa maison, où je suis déjà parfaitement établi. Nous avons diné à six heures, et à dix heures j'étais dans mon lit où j'ai dormi jusqu'à ce matin. Furstenau demeure près de moi chez un allemand auquel il paye une livre ster. par semaine. Une foule de visites m'avaient été faites avant mon arrivée. Je trouvai un piano d'un des premiers facteurs qui me priait *d'avoir la bonté* d'employer son instrument pendant mon séjour ici. La direction des oratorios m'est très-favorable; j'y exécute jusqu'à douze

morceaux du *Freysehütz* de suite. Je suis libre tous les jours jusqu'à cinq heures; alors on se met à table, et la soirée se passe au théâtre ou en société.

Kemble est à Bath, et doit être de retour après demain; nous dinons aujourd'hui chez sa femme; ensuite j'irai à Covent-Garden, de là au concert, et demain je commence à travailler. Les habitudes anglaises me conviennent assez, et le peu que je sais de la langue m'est d'une grande utilité. Du reste, il est impossible d'être mieux traité que je ne le suis ici, on témoigne moins d'amour à un roi.

Le 7, huit heures du matin.

Hier soir à sept heures, je fus à Covent-Garden, où l'on donnait *Rob-Roy*. M'étant avancé pour examiner la salle, une voix s'écria : Weber, Weber est ici. Aussitôt des applaudissemens, des cris de joie, partirent de tous les points de la salle, et je fus obligé de me montrer et de saluer à plusieurs reprises. Le public demanda avec instance l'ouverture du *Freyschütz*, et le lever de la toile mit à peine fin au tumulte. J'avoue que cette réception m'a fortement ému; il ne manquait rien à mon bonheur, sinon de t'avoir près de moi. Que l'exécution de mes ouvrages ne t'inquiète pas, l'orchestre et les chanteurs sont bons. *Miss Paton* est une femme du premier mérite; *Braham*, dans son genre, ne lui est pas inférieur, et j'ai trouvé de très-bon tenors. J'ignore ce qu'on peut reprocher au chant anglais. Les acteurs ont généralement la méthode italienne, de belles voix et beaucoup d'expression. L'orchestre, sans être remarquable, est bon; les chœurs sont excellens. Enfin, je crois pouvoir prédire le succès d'*Oberon*. Je sortis après le second acte de *Rob-Roy*, et je fus au concert dans le *Hanover-square*. Là,

j'entendis *Kiesveetter*, et les premiers chanteurs italiens; entre autres, *Beluti*.

Le 9 mars.

Le 7, j'ai fait répéter quelques morceaux du *Freyschütz*; je fus très-content de l'épreuve, et j'allai dîner chez Moschelès. A dix heures, j'étais en bon bourgeois de Dresde, couché dans mon lit. Hier, le 8, j'ai travaillé au final. Ensuite vint Kemble qui me conduisit à la répétition; l'enthousiasme des musiciens fut extraordinaire. Je dînai chez Roberston, et enfin à sept heures, j'entrai dans la salle qui était plus que pleine. Smart me conduisit à ma place. Ici, ma bonne Lina, figure-toi toutes les mains en mouvemens, tous les chapeaux en l'air; on ne se rappelle pas ici un pareil triomphe. Enfin l'ouverture commença; elle fut répétée, le succès fut éclatant. Des hommes du premier rang m'attendaient sur l'escalier, et je fus obligé d'entrer dans plusieurs loges.

Le 9 mars.

Le *Freyschütz* a rendu ici tout le monde fou. *Braham* veut une grande scène à la place de son premier air qui, à la vérité, est écrit trop haut pour lui, et ne lui convient pas. *Braham* connaît son public, il faut que je cède, et cependant j'aime tant ce premier morceau. Je le conserverai pour l'Allemagne, car je déteste la scène que je ferai, j'espère, aujourd'hui.

La moitié de mon ouvrage est terminé; je dîne à cinq heures avec Smart, Furstenau, et Fawcett; j'espère terminer ma scène ce soir.

Ma chère Lina, le triomphe que j'ai obtenu aujourd'hui, ne s'est peut-être jamais vu; ce qu'on éprouve dans un pareil moment est indicible. Dès mon entrée à l'orchestre, toute la salle se mit en mouvement, l'ouverture fut répétée,

chaque morceau interrompu trois ou quatre fois par les applaudissemens. On cria *da capo* à l'air de Braham, à la romance de Fétime dans le deuxième acte, et au quatuor, enfin à la ballade de Fatime du troisième acte. Un tonnerre d'applaudissemens accueillit la fin, et je fus rappelé ; *honneur qui n'était jamais arrivé à un compositeur en Angleterre.*

Voici les nouvelles que te donne pour aujourd'hui ton pauvre mari qui est accablé de fatigue, mais qui n'aurait pu dormir tranquille s'il ne t'avait fait part de son bonheur.

(*La suite au prochain numéro.*)

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

ALLEMAGNE.

Un nouveau journal de musique, qui a pour titre : *Iris in Gebiete der Tonkunst* (Iris dans les domaines de la musique), vient d'être établi à Berlin, chez Trantwein. Il en paraît un numéro chaque semaine. Le nom de son rédacteur, M. Louis Rellstab, offre une garantie suffisante d'intérêt. Nous en rendrons compte à nos lecteurs, dès que les premiers numéros nous seront parvenus.

— L'Odéon de Munich est une des plus belles salles de concerts qui existent, car elle a cent trente pieds de long sur soixante-quinze pieds de large. Les directeurs de cet établissement ont donné récemment une preuve de l'impartialité de leur jugement en musique, par le choix qu'ils ont fait de bustes de compositeurs de toutes les nations et de diverses époques, pour décorer l'orchestre de leur salle. Ces bustes sont ceux de *Handel, Mozart, Vogler, Méhul, Winter, Charles-Marie de Weber, Gluck, Joseph Haydn, Rossini et Cimarosa.*

— Un nouvel institut de chant vient d'être établi à Oppeln, par le directeur de musique C. J. Hoffmann. Les statuts de cet institut ont été imprimés en trois quarts de feuille, chez Charles-Benjamin Feistels. L'ouverture de l'établissement à été faite le 4 mars de cette année. L'objet de l'insti-

tution est de former des choristes pour l'exécution des grands ouvrages de Handel, Graun, Mozart, Haydn, Bach, etc.

— M. Behling, directeur de musique à Pétersbourg, a aussi établi depuis peu une académie de chant dans cette ville. Le premier exercice public de cette école, a offert des résultats satisfaisans : on y a entendu le *Stabat Mater* de Haydn, deux psaumes à cinq voix de Romberg, un *Ave Maria*, chœur de Mozart, et l'*Alleluia* du messie de Handel.

— Les fêtes musicales se multiplient en Allemagne et raniment le zèle pour la culture de la musique. A Esseling, une réunion nombreuse pour l'exécution des cantiques allemands, a eu lieu au mois de juin de l'année dernière, et doit s'assembler encore l'année prochaine. A Breslau, une société s'est formée pour l'exécution des quatuors, quintetti et sextuors; elle compte déjà cent douze membres. Elle se réunit tous les quatorze jours pour donner une séance. La Bavière possède maintenant de grandes fêtes musicales, ainsi que l'Allemagne du Rhin et la Suisse. De nouvelles sociétés se forment en ce moment en Westphalie et dans d'autres parties de l'Allemagne; enfin, des concerts particuliers s'établissent dans un grand nombre de villes. Parmi ceux-ci, nous croyons devoir signaler les concerts d'orgue que M. Zœlner vient de donner à Stuttgard. Cet habile artiste a donné deux de ces concerts à huit jours de distance, et y a obtenu beaucoup de succès par la manière dont il a exécuté quelques-unes de ses compositions et plusieurs beaux ouvrages de Bach.

Berlin, le 1er septembre, mademoiselle Heinefetter vient de chanter avec succès, au théâtre Royal, les rôles de Desdemona dans l'*Otello* de Rossini, de Léonore dans *Fidélio* et de Sextus dans la *Clémence de Titus*. Sa belle voix et même sa méthode n'ont guère trouvé ici que des admira-

teurs; il n'en est pas de même de sa manière de concevoir un rôle dans une idée générale, on a surtout paru frappé de la préoccupation qui lui faisait considérer le personnage de Desdemona comme une femme qui se dévoue avec héroïsme.

Un tenor qui, naguère n'était encore qu'amateur, M. Mantius a fait un début fort heureux dans *la Flûte enchantée.* Il possède surtout une fort belle voix.

On a essayé dernièrement de remettre au théâtre *Médée* avec la vieille musique de Benda; mais en dépit du talent de madame Crelinger, cette tentative n'a pas réussi.

— On a repris au théâtre de Francfort la *Médée* de M. Cherubini. On a donné aussi, le 29 août, la première représentation à ce théâtre du *Fra-Diavolo* de M. Auber.

— On écrit de Breslau : « Les *cantors* et maîtres d'école de Silésie se sont réunis dernièrement à Kynau, au nombre de plus de cent, sous la direction de M. Hientzsch, pour essayer leurs forces, dans le but de fonder en Silésie des fêtes musicales, comme dans les autres parties de l'Allemagne; plusieurs exécutions impromptues, entre autre, celle du *David* de Bernhard Klein, ont donné les plus grandes espérances. L'auteur du *David*, récemment arrivé de Berlin, leur a adressé les félicitations les plus encourageantes.

— Mademoiselle Sontag, arrivée à Moscou le 29 juillet, y a donné son premier concert le 9 août. La salle du théâtre était pleine, quoiqu'une loge de rez-de-chaussée coûtât 100 roubles, une première 100 roubles également, une seconde 75, une troisième 50, une quatrième 25, un fauteuil 20 et 15, une chaise 10, et une place d'amphithéâtre 5 roubles. La recette a dû être de 25 à 26,000 roubles. Elle est ensuite partie pour Saint-Pétersbourg, où elle devait donner un concert le 23 août.

LITTÉRATURE MUSICALE.

L'écrit musical périodique qui a pour titre *Eutonia*, et qui se publie à Breslau, sous la direction de M. Jean Godefroi Hientzsch, offre toujours beaucoup d'intérêt sous le rapport historique et critique. Le troisième volume, qui vient de paraître, en trois livraisons, contient plusieurs morceaux remplis de recherches curieuses. On y remarque, 1° la continuation de l'histoire abrégée de la musique d'église, pendant le dix-septième siècle, considérée dans son influence sur l'harmonie et le contrepoint; 2° une analyse du système d'instruction musicale de Logier; 3° un examen critique de la littérature de la musique en général; 4° une notice sur l'enseignement de la musique au séminaire de Weissenfeld; 5° la biographie de Charles Gotthilf Glœser, compositeur allemand, et beaucoup d'articles critiques; divers ouvrages théoriques et pratiques.

— Un nouveau dictionnaire de musique, par le docteur J. D. Andersch, a été publié à Berlin, sous ce titre : *Musikalisches Wœrterbuch*, chez Natorff et compagnie, 1829; 1 vol. gr. in-8° de quatre cent vingt pages Il contient la définition succinte des termes de musique, et des articles biographiques abrégés, sur les musiciens les plus célèbres, sur le plan du Lexikon de Walther, mais appliqué à la musique moderne. C'est un assez bon dictionnaire portatif; mais il est trop superficiel pour être utile aux musiciens littérateurs.

— Les éditeurs de musique Schott, de Mayence, annon-

cent la publication de la troisième édition de l'excellent ouvrage de M. Godefroi Weber, intitulé *Theorie der tonkunst* (Théorie de la Musique). Cette édition, revue, améliorée et accompagnée de notes par l'auteur, sera en quatre volumes, dont le prix est fixé à dix florins, quarante-huit kr.

Il serait fort utile que quelque musicien entreprit de traduire sur cette nouvelle édition, une traduction française d'un livre qui jouit en Allemagne d'une haute réputation, et dont les deux premières éditions ont été rapidement épuisées.

Une nouvelle édition de l'*Acoustique de Chaldni* (un vol. in-4° de trente-trois feuilles) vient d'être mise en vente chez Breitkopf et Hœrtel, à Leipsick. On y a joint le portrait de l'auteur.

— M. Frédéric Dionys Weber, directeur du Conservatoire de musique de Prague, et musicien distingué, a fait paraître récemment, un livre qu'il a écrit pour l'instruction de l'école qu'il dirige sous ce titre : *Allgemeine Theoritisch-practische verschule der Musik, oder : Inbegriff alles dessen, was dem angehenden musiker zum verstehen der Tonschrift und zum vertrage eines Tonstücks zu wissen unentbehrlich ist.* (Méthode élémentaire et complète de la théorie et de la pratique de la Musique, etc.) à Prague, chez Marc Berra, 1828, 1 vol. in-8°. Les journaux allemands font beaucoup d'éloges de cet ouvrage ; nous en donnerons une analyse à nos lecteurs dès qu'il nous sera parvenu.

— M. Fr. Auguste-Jacob, organiste et maître d'école à Conraddorf, près de Hainau, en Silésie, a publié depuis peu un petit écrit fort bien fait sur l'instruction du chant dans les écoles populaires, sous ce titre : *Fassliche Anweisung zum gesangunterricht in volksschulen.* Breslau, 1828, in-4° de soixante-quatre pages, avec une préface.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Schubert (F.). Grand quintetti pour piano forte, violon, alto, violoncelle et contre-basse, œuvre 114.
Sonate pour le piano forte, œuvre 120.
Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, œuvre 125.

Strebinger (M.). Graduel à quatre voix, avec violon solo, deux violons, alto, basse et orgue, œuvre 8.

Ces ouvrages se trouvent à Vienne, chez Joseph Czerny, marchand de musique.

Kalliwoda (J.-W.). Variations brillantes pour le violon avec accompagnement d'orchestre sur un thême de *la Donna del Lago* de Rossini, op. 18.

Nohr (F.) (élève de Spohr). Première symphonie à grand orchestre.

Schneider (Fréderic). Ouverture de chasse à grand orchestre, œuvre 67. N° 2.

Spohr (L.). Concerto in modo di scena contante per il violino, con acc. di piano-forte, op. 47.

Walch (J.-H.). Pot pourri pour musique militaire pour trompette obligée, clarinette en *mi* bémol, trois clarinettes en *si*, deux cors, flûte, deux bassons, serpent, deux trompettes, deux trombones et grosse caisse. Liv. 15.

Variations sur un air de Leonore, et quatre pièces d'harmonie. Liv. 16.

A Leipsick, chez C.-F. Peters.

Lobe (J.-C.). Ouverture de l'opéra : *Le Flibustier*, à grand orchestre.

Muller (C.-G.). Ouverture pour musique militaire, op. 4.

Beethoven (L. van). Symphonie en *ut* mineur, œuvre 67, arrangée pour deux violons, deux violes et violoncelle.

Blatt (F.-T.). Quinze exercices concertans pour le haut-bois, œuvre 24.

Jacobi (C.). Introduction et polonaise pour le basson avec acc. d'orchestre.

Kraegen (C.). Rondeau polonais sur quatre thêmes favoris tirés des concertos de Paganini.

A Leipsick, chez Breitkopf et Hœrtel.

Schnabel (J.). Quatre *hymni Vespertini*, à quatre voix et orchestre.

Veni creator spiritus, à quatre voix et orchestre

Regina cœli, pour cinq voix et orchestre.

Missa quadragesimalis, pour quatre voix et orgue avec instrumens à vent.

A Breslau, chez Leuckart, libraire et marchand de musique.

BULLETIN D'ANNONCES.

Second Trio, pour piano et basse, dédié à M. le baron de Cremont, par J.-B. Woëtz. Prix : 9 fr.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

Il va paraître les *Nouveaux Airs* et *Duos* que MM. Lablache, David et Mme Lalande chanteront dansles opéras italiens qu'on représentera à l'ouverture du Théâtre-Italien.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart Italien, n. 11.

Les morceaux suivans, tirés de *Trois Jours dans une Heure*, tableau national en un acte, musique de MM. A. Romagnesi et Ad. Adam, viennent de paraître ; savoir :

Nos 2. Couplets chantés par M. Lemonnier. Prix, pour piano, 2 fr. ; pour guitare, 1 fr.

3. Couplets chantés par Mlle Colon. — Pour piano, 2 fr. 25 c. ; pour guitare, 1 fr.

5. Qomance chantée par Mlle Monsel. — Pour piano, 2 fr. ; pour guitare, 1 fr.

7. Air chanté par Boulard. — Pour piano, 4 50 c.

8. Couplets finals. — Pour piano, 2 fr. ; pour guitare, 1 fr.

Le même éditeur vient de publier *les Trois Jours*, pièce par Ferd. Carulli. Prix : 4 fr. 50 c.

Paris, chez A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Nouveautés qui ont paru chez les fils de B. Schott, en dépôt chez C. Heu, rue de la Chaussée-d'Antin, n. 10.

Brand. Trois *Sonates* faciles et brillantes pour violon, avec accompagnement d'un second violon. Prix : 6 fr.

Panny. *Sonate* pour le violon, sur la quatrième corde, avec orchestre. Op. 28. — 10 fr.

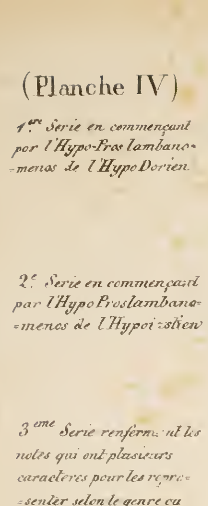
La même, avec accompagnement, dit quatuor. — 4 fr. 50 c.

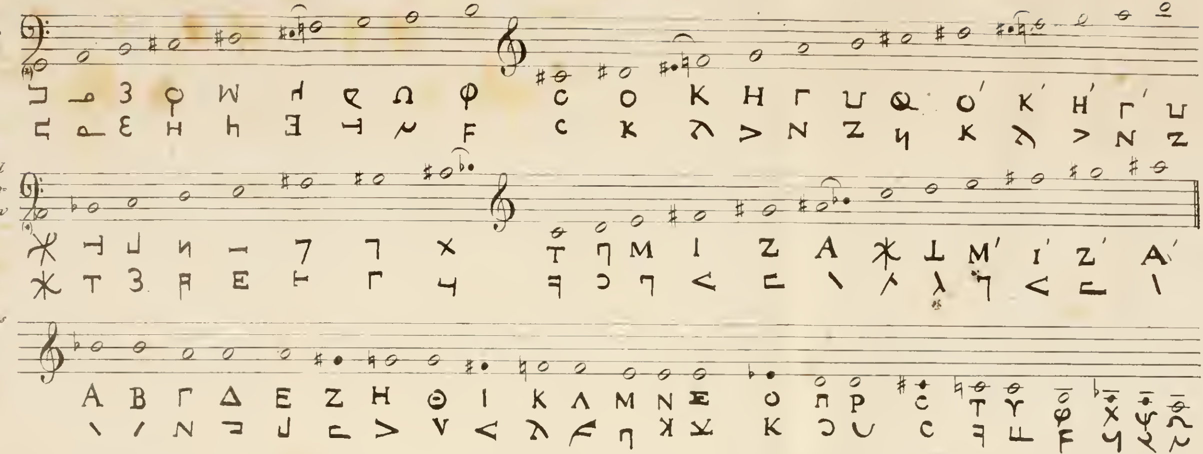
La même, avec piano. — 4 fr. 50 c.

SOUS PRESSE.

L'Art de Jouer du Violon, N. Paganini, appendice à toutes les méthodes qui ont paru jusqu'à ce jour, dédié aux grands maîtres Rode, Kreutzer, Baillot et Spohr, par Charles Guhr, directeur et chef d'orchestre du théâtre à Francfort sur le Mein.

(Planche IV) **Exposition des Notes par tons.** *(Aristide Quintilien Page 27.)*





Exposition des Notes par demi tons *(Aristide Quintilien Page 27.)*

1ère Serie commençant par l'hypo Proslambano menos.

Seconde Serie commençant par l'Hypate Hypaton du mode hypo Dorien lorsque le système est abaissé d'un ton.

idem par **ORDRE DIATONIQUE.**

Il est tres essentiel de remarquer que cet ordre diatonique donné comme exemple de notation est absolument conforme à celui des notes caracteristiques du genre diatonique pour les 15 modes. Voyez le tableau Planche V ces notes ⊐⊏. λ. et →← rapportées par Aristide Quintilien n'étaient en usage que lorsqu'on voulait abbaisser d'un ton le système général de tous les modes: ce qui était très rare; C'est pourquoi l'on n'en a point fait mention dans l'énumération des 22 Paires de notes usuelles.

(18 SEPTEMBRE 1830.)

DES DIFFÉRENS GENRES DE MUSIQUE ET DE LA PROTECTION QU'ILS RÉCLAMENT.

En disant dans mon article sur les innovations que le développement de nos facultés intellectuelles devait amener une révolution dans nos mœurs et nos institutions, je regardais cette révolution comme inévitable, par des motifs que j'ai exposés; mais, à dire vrai, je ne l'espérais pas aussi prochaine. Il répugnait à ma raison d'admettre, de la part du pouvoir, une telle ignorance des hommes et des temps, qu'il voulut, jusqu'à l'extrémité, se roidir contre l'opinion générale appelée, à juste titre, la reine du monde.

Ma prédiction est accomplie : la réforme dans les institutions est commencée, celle dans les mœurs et les arts s'en suivra nécessairement; nous sortirons de cet état de corruption et d'avilissement où un dévouement aveugle tenait lieu de vertus et de talens; où le caprice d'une puissance hautaine tariffait les consciences et accordait au savoir-faire et à l'intrigue les emplois qui, selon l'équité, devaient être le patrimoine du savoir. Dans un pareil état de choses, les artistes ne pouvaient plaire aux grands seigneurs qu'en leur présentant des objets conformes à leurs goûts, et

les arts négligés, opprimés ou encouragés, selon les fluctuations du caprice et de l'ignorance, ne pouvaient se soustraire à une décadence prochaine. Mais, grâce à l'héroïsme des Parisiens, la France et les arts sont sauvés; la pensée affranchie du joug qu'on voulait lui imposer pourra, désormais, se manifester librement et jeter de nouvelles lumières sur les sciences et les arts. Sous un prince qui a donné depuis long-temps des preuves irrécusables d'un amour sincère pour ceux-ci, et d'une estime réelle pour les hommes distingués, les artistes jouiront, n'en doutons pas, de cette noble indépendance qui leur sied si bien; ils seront l'objet de sa vive sollicitude; il leur tendra une main secourable, non par un vain appareil de luxe et d'ostentation, mais pour exciter dans les esprits une fermentation vive, une émulation favorable; il les encouragera, non avec cette autorité fastueuse qui pense avec de l'or acheter l'homme de génie; mais avec ces égards nobles qui font disparaître l'orgueil du souverain pour ne laisser apercevoir que l'amateur éclairé des arts. C'est alors que, si la gloire n'est point une illusion, si elle est une récompense légitime du bien fait aux hommes, les artistes pourront consciencieusement chercher à l'obtenir; on leur tiendra un juste compte de leurs travaux.

La musique, jusqu'à ce jour, n'a pas été comprise par les hommes chargés des affaires publiques, et ses destinées confiées à des grands seigneurs qui lui étaient totalement étrangers, ont été plus d'une fois compromises. Elle est de tous les arts celui qui a le plus besoin de protection et auquel on en a le moins accordé; et encore, cette protection a-t-elle été appliquée au genre qui peut le plus aisément s'en passer. C'est ce que nous allons tâcher de démontrer.

La musique n'a pas été comprise par les hommes chargés des affaires publiques; en effet, toutes les fois qu'ils ont eu besoin de faire des lois, des ordonnances, des réglemens

concernant soit la musique en particulier, soit les beaux arts en général, ils ont appelé auprès d'eux, afin de s'éclairer sur la matière et pour concourir à la confection de ces lois, ordonnances ou réglemens, des jurisconsultes, des littérateurs, voire même des peintres ; jamais des musiciens; cela, par suite d'un préjugé ridicule qui fait croire que la composition musicale est le résultat d'un état d'exaltation qui exclut toute réflexion, et que le musicien est une machine à composer, incapable de penser et d'émettre logiquement des idées saines. C'est une grave erreur qu'il est temps de repousser : à l'époque où nous vivons, les hommes dont l'éducation a été soignée, ont une intelligence à peu près égale et une capacité suffisante pour connaître les principes généraux de la morale, du droit, et de l'économie politique. La seule différence remarquable qu'il y ait entre eux, consiste dans l'application que chacun d'eux fait de ses connaissances diverses à une spécialité. Une nouvelle preuve que la musique n'a pas été comprise par les hommes chargés des affaires publiques, c'est que pour eux tout est dans le genre dramatique. Celui-ci a absorbé jusqu'à présent toutes les faveurs de l'administration des beaux-arts. Il est vrai qu'il a été plutôt régenté que protégé, et que les sacrifices immenses faits pour lui ont été consommés en contestations mesquines, en profusions niaises et coupables. Mais, enfin, lui seul en a profité, les autres genres ont été entièrement oubliés. S'il faut prouver encore combien les administrateurs ont des idées fausses sur la musique, nous y parviendrons en faisant un rapprochement entre cet art et un autre, la peinture, par exemple ; nous verrons l'une secourue ou négligée sans intérêt, tandis que l'autre est l'objet de tous les soins de l'administration.

Il y a une école royale des beaux-arts; la musique n'en fait point partie : en cela, nous ne pouvons pas nous plain-

dre; elle a son école spéciale. Il y a des grands prix pour la musique comme pour la peinture; mais le tribunal qui décerne ces prix est composé de quarante membres parmi lesquels on compte six musiciens; les autres sont des peintres, des architectes, des sculpteurs et des graveurs; il en résulte que les prix de peinture, architecture, sculpture et gravure, sont accordés avec connaissance de cause, parce que ces différens arts reposent sur une même base, le dessin : la muque, qui fait école à part, n'a pour représentans qu'un sixième de l'Académie. Quant aux autres, ils sont incompétens pour juger un travail dont ils n'ont pas la moindre notion. Les compositeurs dramatiques ont les privilèges des places à l'Institut : si on regarde cette assemblée comme celle des chefs suprêmes de l'école qui doivent veiller à la conservation des bonnes doctrines, les développer et les propager, il faudrait aussi choisir parmi les théoriciens; ils devraient même y être admis de préférence, eux dont les travaux tendent à conserver, à perfectionner l'art. Prêtres d'Euterpe, ils devraient, comme les vestales, être chargés d'entretenir le feu sacré; c'est d'ailleurs l'unique récompense qu'ils puissent espérer pour des travaux extrêmement utiles. La peinture a un vaste musée où elle expose toutes ses productions, de quel genre quelles soient. Cette exposition est un certificat de mérite, une recommandation qui produit un excellent effet sur le public, et donne un nom aux jeunes peintres. De plus, le gouvernement fait de nombreuses acquisitions, la musique n'a rien de semblable, car le théâtre n'ouvre ses portes qu'à un seul genre. Il y a des fonds destinés aux acquisitions, transports et emplois de marbres statuaires, exécutions de statues, fontaines, obélisques, tableaux, bustes, etc.; jamais on n'a songé à commander une symphonie, une messe pour une grande solennité; jamais on n'a acheté une partition.

La ville de Paris est dans l'usage de porter chaque année à son budjet une somme considérable pour encouragement, à la peinture et à la sculpture dans les églises et édifices communaux ; les travaux sont réservés à de jeunes artistes qui, au sortir de l'atelier du maître ou de l'école de Rome, avec d'heureuses prémices, ont le courage de persévérer dans le genre ingrat de l'histoire, du paysage historique et de la sculpture monumentale. Quelques commandes, quelques acquisitions en moindre nombre se font sur la proposition ou le rapport d'un comité d'artistes à l'avis desquels le préfet est dans l'habitude de déférer. Quelquefois aussi, une partie de la somme s'applique à des entreprises tout dans l'intérêt de l'art; c'est ainsi que l'on est redevable à M. de Chabrol d'avoir fait revivre, en France, la peinture à fresque, aujourd'hui négligée partout ailleurs, et même en Italie. La musique aussi, à la vérité, est portée sur le même budjet; mais pour une somme bien moindre et sans avantage pour l'art, par la raison qu'elle est insuffisante pour une bonne exécution, et qu'elle ne peut pas donner naissance à un seul bon ouvrage. Il y a des conservateurs attachés à tous les musées, à tous les châteaux royaux; hors la chapelle, il n'existe aucun emploi donné à des musiciens; cependant, la direction des Beaux-Arts en a beaucoup ; mais ils sont accordés à des grands seigneurs ou à leurs protégés! *c'était un calculateur qu'il fallait, on nomma un danseur.*

J'ai dit que la musique est de tous les arts, celui qui a le plus besoin de protection de la part du gouvernement et, en effet, un tableau, une gravure, une pochade, n'exigent de déboursés que le prix d'acquision ; une fois rangés dans un salon, dans un portefeuille, on en jouit à volonté, ils parlent toujours aux yeux. L'architecture, la sculpture sont dans le même cas. Il n'en est pas de même de la musique : achetez une partition, elle restera muette entre vos mains et

même, en vous supposant bon musicien, vous n'en aurez qu'une connaissance imparfaite, si vous n'appelez à votre aide un nombre suffisant d'instrumentistes. Telle est la cause qui fait que, hors le théâtre, où l'intérêt des entrepreneurs et le goût du public pour le genre de plaisir qu'on y trouve, offrent aux compositeurs un juste salaire de leurs travaux, tout n'est pour eux que ruine et déception.

Il nous reste à démontrer que la musique dramatique est celle qui a le moins besoin de protection de la part du gouvernement. Entourée du brillant cortège de la poésie, de la peinture et de la danse, elle règne en souveraine, produit des effets magiques, subjugue et entraîne par la pompe du spectacle; sa puissance croît de jour en jour, chacun s'empresse de lui rendre hommage et dans sa marche triomphale, elle fait courber les autres genres sous sa domination. D'où vient cela? De ce que, comme nous l'avons dit ailleurs, l'intérêt personnel, la base des jugemens que l'on porte sur les hommes et sur les choses, ou, en d'autres termes, de ce que le degré d'estime qu'on leur accorde dépend de l'avantage direct et immédiat qu'on en retire; il faudrait, au contraire, pour être juste et les juger sainement, baser son estime sur leur valeur réelle; mais il n'en est point ainsi : peu d'hommes sont assez sages pour juger de la sorte, et assez éclairés pour savoir que l'intérêt particulier bien entendu résulte toujours de l'intérêt général. Il s'ensuit que le genre qui se soutient de lui-même, parce qu'il est le plus attrayant pour les masses; parce qu'il fait vivre beaucoup de monde et qu'il est d'un produit certain pour les auteurs, est celui qui éveille particulièrement la sollicitude de l'administration, celui qu'elle aide de préférence, comme excellent moyen de se populariser. Aussi tous les vœux des jeunes compositeurs se portent vers le théâtre comme unique moyen d'obtenir tout à la fois gloire et profit; c'est du théâtre que

les journaux entretiennent plus fréquemment leurs lecteurs, comme sujet le plus propre, parmi les objets d'arts, à plaire à la multitude. Cela est, sans doute, fort bien; mais, parce qu'on trouve au théâtre des jouissances très-vives, est-ce une raison pour renoncer à d'autres jouissances plus douces qui ont bien aussi leurs charmes? Non, assurément. Il est bon, d'ailleurs, de se ménager des moyens de variété dans ses plaisirs. Rappelons-nous donc que l'art de la musique a pris naissance dans l'église et que ses premiers essais ont été consacrés à chanter les louanges de la divinité; que c'est à cette source qu'ont été puisés les élémens des différens genres qui sèment des fleurs sur les travaux et les inquiétudes de la vie. La musique sacrée devrait donc être protégée par le seul sentiment de reconnaissance, si elle n'était pas susceptible d'en éveiller d'autres dans le cœur de l'homme. Elle pourrait, par son austérité, tempérer les écarts de la musique scénique; par les bonnes traditions, maintenir l'art à l'apogée de sa gloire. Cependant, à quelques exceptions près, elle est négligée, abandonnée! Que dis-je abandonnée! elle est proscrite!..... on lui a fermé les portes des temples depuis ces jours de missions où l'église de St-Sulpice retentissait au bruit des fifres, tambours, grosse caisse, cymbales et clarinettes; où les hymnes pieux étaient remplacés par des valses et des pas redoublés; où les jeunes filles attachées à ces missions chantaient des airs de vaudevilles parodiés sur les cantiques des beaux esprits de séminaire; cantiques malheureusement dépourvus d'un mérite assez grand pour faire oublier les paroles grivoises qu'ils remplaçaient. Et l'on refuse toute exécution de musique sacrée, sous le prétexte qu'elle ressemble trop à l'opéra! Que cette accusation soit fondée ou non, après de pareils faits, elle est au moins intempestive de la part de l'autorité, surtout lorsque cette autorité permet chez elle ce qu'elle défend ailleurs.

Mais on fait encore d'autres objections : on se plaint de la distraction causée par un nombreux orchestre, et de la tenue quelquefois inconvenante des artistes. Ces objections ne sont pas fondées ; en effet, si cette distraction de la part des fidèles existe, elle ne peut être attribuée qu'à la rareté de semblables exécutions ; sinon, elle doit être rangée parmi les distractions nécessairement causées par toutes les cérémonies du culte. Quant aux artistes, que l'on renonce franchement à des préjugés gothiques qu'un ex-procureur du roi a encore osé rappeler tout récemment ; que des hommes, pour la plupart aussi recommandables par leurs qualités personnelles que par leurs talens, soient accueillis selon leur mérite ; ils sauront conserver la décence qu'exige la sainteté du lieu. Le refus d'admettre des femmes dans les chœurs ne peut être légitimé, surtout lorsqu'on en admet aux grandes solennités de la métropole, à la Sorbonne et à la chapelle. Il est vrai que, dans ces derniers lieux, elles sont cachées : c'est pitié !

La musique est une partie de l'apanage de la religion : considérée comme telle, elle doit se distinguer par un style auguste et sévère, par un dessin large et grandiose. Si l'on s'écarte quelquefois de ce principe, c'est une faute qui ne doit pas être un titre de proscription pour le genre religieux auquel elle n'appartient pas, et qu'elle ne vient dénaturer de temps en temps que parce qu'il n'est pas assez protégé, pour résister aux envahissemens de la musique dramatique. Que les églises s'ouvrent donc aux compositeurs ; que le gouvernement accorde quelque protection à la musique sacrée et bientôt Hændel, Mozart, Gossec, Lesueur, Chérubini nous donneront le vrai cachet de cette musique ; alors les fidèles seront, comme par le passé, saisis d'une douce et pieuse émotion en entendant de majestueux cantiques raisonner sous les vastes ogives élevées par l'exaltation religieuse du moyen âge.

Il est un autre genre propre aux solennités publiques, aux fêtes nationales; genre qui est en musique ce qu'est le poème épique en littérature; qui ouvre un vaste champ aux conceptions du génie, et qui pourtant n'a pas une obole qui lui soit consacrée, pas un asile où il puisse se réfugier. On voit que je veux parler de la symphonie : ensemble pompeux de tous les instrumens, elle se prête au développement de toutes les passions, elle admet tous les styles, depuis le plus simple jusqu'au plus savant; tous les mouvemens, depuis l'imposante gravité du *largo* jusqu'à l'aimable vivacité du *scherzo*. Énergie de caractère, finesse d'esprit, science profonde, sont autant de qualités indispensables pour la traiter convenablement. Effets bruyans des masses, détails piquans et légers, mélodie gracieuse, combinaisons scientifiques; tout est de son domaine. Eh bien! c'est la carrière la plus ingrate ouverte au compositeur. Malheur à lui si, poussé par un génie puissant et fécond, il consacre ses veilles à ce genre qui ne saurait offrir qu'une tardive admiration et des éloges funèbres pour toute récompense de longs et sublimes travaux. Beethoven, en créant ses immortelles symphonies, avait, sans nul doute, la conscience de ce qu'il faisait; or, quelle devait être sa souffrance, quand il voyait le dédain avec lequel un public ingrat recevait ses chefs-d'œuvre? Tenons-nous donc en garde contre une prévention fâcheuse; apprécions les artistes de leur vivant; n'attendons point qu'ils soient dans la tombe pour leur décerner des couronnes; faisons en sorte, au contraire, que leur carrière, consacrée à nos jouissances, soit heureuse et brillante.

Le concours indispensable d'un grand nombre de musiciens pour l'exécution d'une symphonie occasionne des frais considérables; il y a peu de circonstances où elle puisse se produire et peu de personnes intéressées à son succès, conséquemment ce genre de composition est plus onéreux que

productif, il a donc besoin d'une protection spéciale de la part du gouvernement.

La musique de chambre est dans un état déplorable; le quatuor, ce type de toute composition, est fort négligé. La quintette, l'octuor et les autres variétés du quatuor ne sont guère plus en faveur; et, cependant, ce genre délicat, cette aimable et savante conversation de famille qui demande une pureté de style d'autant plus grande qu'aucune faute, aucune licence ne peut y être cachée par de grands effets d'ensemble comme dans la symphonie, ce genre, dis-je, qui, par la manière dont il est intrigué, produit des effets très-satisfaisans pour des oreilles exercées, est d'une grande ressource pour les lieux où l'on ne peut réunir qu'un petit nombre de musiciens, ainsi que cela arrive dans beaucoup de villes de province.

La cantate est regardée comme une vieillerie, cependant elle était un moyen offert aux jeunes compositeurs pour essayer leurs forces dans le style scénique; ce petit drame où l'on trouve une action, des airs de différentes coupes, des récitatifs et des chœurs, présentait tous les avantages de la musique de théâtre et n'avait pas l'inconvénient d'y avoir été usé avant de paraître dans les salons. Mais, aujourd'hui, un nombre infini d'amateurs dont l'éducation est très-superficielle, répudie les compositions un peu sévères et substantielles pour adopter les produits de la spéculation et de l'incapacité; ainsi, l'on préfère dans beaucoup de salons les sonatines, les caprices, les *petits riens* aux sonates de Haydn, aux concertos des Dussec, des Steibelt; les opéras réduits, arrangés, invention mercantile et barbare qui défigure un ouvrage, aux quatuors et quintettes des meilleurs auteurs. Enfin, on exécute dans les concerts des ouvertures entendues tous les jours au théâtre, à l'exclusion des symphonies qui ne le sont nulle part. En un mot,

le commerce a fait de la musique dramatique une musique élastique qui se prête à tout; c'est un caméléon qui prend toutes les couleurs : travestie en contredanse et présentée à la cour par le galoubet séduisant de Collinet, elle fait fureur et bientôt on la racle à tant par nuit d'un bout de la France à l'autre. Arrangée *alla militare*, elle règle le pas de nos bataillons; dénaturée de mille façons diverses, elle déchire nos oreilles sur les orgues de barbarie. Si j'attaque cette popularité, ce n'est point que je la trouve mauvaise en elle-même; mais je consigne un fait qui sert à nous faire voir le degré de protection que le gouvernement doit accorder à chaque genre de musique.

Est-il d'une administration paternelle de prodiguer l'or aux étrangers et de refuser le moindre encouragement aux nationaux? qu'elle paie généreusement les chefs-d'œuvre des premiers pour en faire jouir ses concitoyens, rien de mieux; le génie est cosmopolite : mais qu'elle laisse le compositeur chez lui; qu'elle ne l'appelle pas au détriment d'artistes recommandables qu'elle doit protéger et soutenir.

Est-il d'une administration sage, prudente, éclairée, de ne s'occuper que du moment; de ne point chercher les moyens de perpétuer les bons principes, de mettre en regard les modèles, non-seulement, dans la théorie, ce qui se fait dans les écoles, mais dans la pratique, ce qui sera impossible tant que l'on n'aura pas d'autre carrière ouverte que celle du théâtre? Non, assurément; pour accorder une protection utile à la musique, il faudrait donc l'appliquer à ces ouvrages qui, dépouillés des beautés dépendantes des mœurs et des préjugés du temps où ils sont faits, conservent encore aux yeux de la postérité les beautés communes à tous les siècles, à tous les pays. Il faudrait que l'école de musique reprît son nom de *Conservatoire*, et qu'elle fut effectivement une école normale destinée à conserver l'art de la musique en offrant

à tous les genres des moyens de se produire. Il faudrait, par conséquent, qu'elle eut des séances publiques consacrées aux débuts des jeunes compositeurs dans la musique théâtrale, religieuse, symphonique et de chambre; qu'il fut institué des prix quinquennaux à titre d'encouragement pour ceux qui feraient le meilleur ouvrage dans l'un de ces trois genres, d'après l'avis d'un comité composé des membres de l'Institut et des professeurs de l'établissement. Il faudrait qu'il y eut d'autres séances également publiques où étrangers et nationaux, amateurs et professeurs pussent, en entendant les ouvrages des grands maîtres, y trouver des modèles de composition et d'exécution. Il faudrait encore qu'elle eut des succursales dans toutes les grandes villes; que toutes les places de l'administration des beaux arts concernant la musique fussent données, comme retraite, aux compositeurs qui ont parcouru une honorable carrière; enfin, qu'il fut créé plusieurs fêtes nationales où l'on exécuterait des messes, des oratorios, des symphonies avec de nombreux corps de musiciens. Rien n'électrise comme ces solennités auxquelles parcipe toute une population, et qui font époque dans les annales de l'art.

Comme l'a très-bien senti le géant des rois, les hommes sont généralement esclaves de leur imagination; aussi estelle le meilleur moyen de les conduire. C'est à elle qu'a dû l'existence ce pouvoir théocratique qui a subjugué les premiers peuples et qui, enfant dénaturé, a corrompu sa mère en la nourrissant d'erreurs. Il est dans l'intérêt de notre nouveau gouvernement, vraiment restaurateur, de ne pas négliger ce moyen et de l'appliquer aux beaux arts qui éclairent les hommes et contribuent à la félicité publique.

Les arts et les lettres forment une arène que les souverains doivent animer; leur gloire s'enrichit des succès qu'ils inspirent et leur nom s'immortalise en s'associant à celui de

l'homme de génie. Espérons donc que les beaux arts seront compris dans la rénovation générale de nos institutions, et, qu'à l'avenir, la protection accordée à la musique ne sera plus un mot; mais une vérité.

J. A. Delaire.

VARIÉTÉS.

HINTERLASSENE SCHRIFTEN VON CARL-MARIA VON WEBER, (*Ouvres posthumes de Charles-Marie de Weber*), tome troisième et dernier (1).

(*Suite et Fin.*)

13 avril.

Le 11 à midi je fis répéter l'ouverture et quelques morceaux; je dînai chez le marchand de musique Hawes, et, à sept heures, j'allai à la répétition générale. Un brillant public remplissait les loges. Le premier acte fut très-bien exécuté; mais au second, lorsque Rezia et Huon paraissent sur la scène, le théâtre resta vide. Enfin, Fawcett vint annoncer qu'un pan de décoration était tombé sur la tête de *miss Paton*; que, cependant, elle espérait, après quelques instans de repos, pouvoir continuer, mais ses forces ne le lui permirent pas. Hier, une répétition devait avoir lieu à midi pour *miss Paton*, mais elle ne vint pas, disant qu'elle voulait se ménager pour le soir. Je dînai à la maison avec Smart: à six heures j'étais au théâtre. Tout alla très-bien, *miss Paton* chanta dans la perfection, et tout le monde fut content.

(1) Dresde et Leipzig, 1828, in-12.

Le 17 avril.

Voici venir une corvée; il faut donner mon concert, ce n'est pas ce qui me plaît.

Le temps est affreux, un brouillard si épais nous enveloppe qu'on peut à peine se passer de lumière dans les appartemens. Le soleil, privé de ses rayons, n'est plus qu'un globe rouge sans chaleur. Non, je ne voudrais pas vivre dans ce climat. Tous les arbres sont verts, Londres renferme un grand nombre de jardins, de squares; mais on cherche vainement un air pur; par le plus beau jour, de noires vapeurs obscurcissent l'horizon. Je n'aspire qu'après un ciel serein; mais patience, deux mois déjà sont écoulés.

Le 24 avril.

L'on m'attend cet été à Berlin pour y faire exécuter Obéron; mais je ne sais pas ce qui m'y conduirait. Le repos, le repos voilà ce qu'il me faut.

Le 28 avril.

Demain, doit être donnée la première représentation d'*Aladin*, opéra de mon rival.

Bishop est un homme de talent, mais sans imagination.

Je lui souhaite un beau succès.

Le 30 avril.

Hier, fut représenté *Aladin*; c'était pour moi un jour fort intéressant. Les places étaient difficiles à trouver. Après avoir dîné tous à la maison, nous nous rendîmes à *Drury-lane*. A peine fus-je entré, que toute la salle retentit d'ap-

plaudissemens. Cette réception dans un théâtre étranger me fit un plaisir bien vif.

Le 30 mai.

« Ma chère Lina, il faut d'abord que je justifie mon long silence; mes mains tremblent tellement, qu'il m'est très-pénible d'écrire. Tu ne saurais croire l'impatience qui me consume. Tu ne recevras plus de moi un grand nombre de lettres; réponds moi à la présente, non à Londres, mais a Francfort, poste restante. Je vois ton étonnement. Je n'irai pas à Paris. Qu'y ferais-je? Je ne puis ni marcher, ni parler. Que puis-je faire de mieux que de me diriger tout droit vers mes pénates. De Calais par Bruxelles, Cologne, Coblentz jusqu'à Francfort, quel beau voyage! Je serai forcé de voyager très-lentement et de me reposer quelquefois une demi-journée, cependant nous gagnerons toujours une quinzaine de jours; et vers la fin de juin, j'espère être dans tes bras. Que Dieu m'accorde seulement un peu de force; mais j'espère qu'une fois parti de ce malheureux pays dont le climat me tue, je me porterai beaucoup mieux. »

Weber s'efforçait encore de s'aveugler lui-même sur son état, Ce fut l'avant-dernière lettre qu'il écrivit à sa chère Lina. Son désir de revoir sa patrie était devenu un tourment qui augmentait à mesure que ses forces s'affaiblissaient; cependant l'espoir de revoir les siens le soutenait encore.

Weber voulait diriger lui-même, le 6 juin, la représentation du *freyschütz*, donnée à son bénéfice, et quitter Londres le lendemain.

D'une main tremblante, il écrivit sa dernière lettre le 2 juin, et se plaignit d'une grande faiblesse. Telles sont les dernières paroles que traça cette main vénérable et chère.

« Que Dieu vous bénisse tous, dit-il en terminant sa lettre, et vous conserve en bonne santé. Que ne suis-je déjà au milieu de vous. Je t'embrasse de cœur, ma bonne mère, aime-moi toujours, et pense souvent à celui qui ne vit que pour toi. »

Deux jours après, Weber n'était plus.

NOUVELLES DE PARIS.

Un événement qu'on peut qualifier de *funeste* vient de frapper la musique française; cet événement est la suppression de la chapelle du roi, qui détruit le seul refuge qui fut ouvert en France à la bonne musique d'église, et qui condamne au silence la muse de M. Cherubini et de nos habiles maîtres. Le roi, dit-on, n'aura point de cour; donc il ne doit point avoir de chapelle. Assurément le roi est bien le maître de mettre dans sa maison autant d'économie qu'il lui plaît; aussi, mon intention n'est-elle pas d'examiner s'il a bien ou mal fait de supprimer la chapelle, mais de considérer quels seront les effets de cette suppression.

Si je suis bien informé, la chapelle, en ce qui concernait la musique, occasionnait une dépense d'environ 190,000 f.; c'est peu de chose pour un roi de France. Les sommes énormes qui étaient prodiguées pour le traitement des aumôniers, pour l'état-major ecclésiastique, pour le gentilhomme de la chambre chargé de la haute administration de cette chapelle et pour tous les employés qui venaient à sa suite; voilà ce qu'il fallait supprimer et ce qui était vraiment ruineux, non-seulement pour la liste civile, mais pour la musique même. Le régime de la chapelle était rempli d'abus; les surintendans, MM. Lesueur et Cherubini étaient seuls en état de juger du degré de talent des artistes qui y étaient admis;

cependant ils n'étaient jamais consultés sur ce point; l'intrigue et les tripotages de cour faisaient entrer parmi les chanteurs, des gens dépourvus de voix et de savoir en musique. Ce mal était grave; mais il était facile de le faire disparaître et de faire de la chapelle du roi de France le lieu où l'on exécutât le mieux la meilleure musique d'église. Au lieu d'améliorations, devenues nécessaires, c'est un arrêt de mort qu'on vient de prononcer contre une institution qui a fait éclore, depuis quinze ans, des chefs-d'œuvres devenus des objets d'admiration pour les nations étrangères. Eh quoi! il n'est pas de petit prince d'Allemagne qui n'ait sa chapelle musicale, et qui, sur un misérable revenu de quelques centaines de mille florins, ne trouve moyen de l'entretenir; et le roi des Français n'est pas assez riche pour conserver la sienne? Serait-ce que le roi n'aime pas la musique? cela est peu vraisemblable, car, long-temps avant que d'être roi, il avait un directeur de ses concerts, et ses enfans ont des maîtres de chant et de piano. Ne serait-ce point plutôt par suite de ce système de nos hommes politiques qui rangent les arts parmi les choses inutiles, et qui veulent faire triompher l'industrie aux dépens de toutes choses. Je suis fort disposé à croire que les commissaires chargés de la liquidation de la liste civile ont beaucoup de mérite en des choses importantes et graves, mais, en musique, ils sont complètement sourds, et ce sont eux qui ont prononcé la suppression de la chapelle.

Il est un principe adopté de nos jours par les économistes, c'est que les arts doivent vivre de leurs propres ressources. Ce principe peut être vrai à l'égard des théâtres qui procurent des plaisirs immédiats au public; mais rien n'est plus faux en beaucoup d'autres choses. Quelles ressources y a-t-il pour le compositeur que son génie appelle à composer pour l'église, s'il n'y a point d'emploi qui lui procure une exis-

tence qu'il ne peut trouver dans le produit de ses ouvrages; pour le chanteur qui, possédant une belle voix et un talent sévère, n'est pourvu ni des avantages physiques, ni de l'instinct dramatique nécessaires à la scène; pour le musicien d'orchestre qui, n'ayant qu'un faible traitement au théâtre, insuffisant pour vivre, a besoin de réunir d'autres élémens d'existence? Qu'on ne s'y trompe pas; il faut que le sort des artistes soit assuré, ou que les arts périssent. Eh! quel pays peut leur offrir plus de ressources que la France, si on le veut? Tous les établissemens de musique qu'elle renferme, ne coûtent pas *quinze cent mille francs*, y compris les théâtres lyriques; soixante mille personnes environ vivent de cet art, et recueillent plus ou moins directement les fruits de cette dépense de l'état (1). Or, soixante mille personnes sont la cinq cent cinquante troisième partie de la population de la France, et 1,500,000 francs ne sont que la six cent soixantième partie de ses contributions; mais chacun de ces individus payant au moins, terme moyen, *dix francs* de contributions directes et indirectes, l'état ne fait réellement pour leur bien-être qu'une dépense de 900,000 fr., somme égale seulement à la onze cent onzième partie des contributions de la France. Cette proportion est toute en faveur de la population musicienne. De plus, si l'on considère quels sont les produits du commerce de musique et d'instrumens de notre pays, ses exportations à l'extérieur, et le nombre immense d'étrangers qui viennent s'établir non-seulement à Paris, mais dans les départemens pour recevoir une instruction musicale qui est maintenant supérieure en France à ce qu'elle est dans les autres parties de l'Europe, on sera convaincu que la musique produit beaucoup plus à l'état qu'elle ne coûte. Je suis presque

(1) Ces calculs, loin d'être exagérés, sont au-dessous de la réalité.

honteux d'entrer dans de pareils détails à propos d'un art dont les jouissances tiennent une si grande place dans le bonheur général; mais nos hommes d'état ne veulent que de l'industrie; il faut bien parler leur langue pour être compris.

Eh! qu'on ne dise pas que tous ces calculs ne viennent point au fait de la suppression de la chapelle du roi; tout se tient. Si les premiers artistes de la capitale n'ont point un sort heureux, le dégoût s'emparera de leur âme; ils cesseront de travailler avec ardeur aux progrès de leur art; de proche en proche, un état de décadence gagnera dans les départemens; l'éducation musicale sera négligée, les étrangers iront chercher ailleurs une instruction qu'ils ne trouveront plus chez nous à l'égal de ce qu'elle était; la fabrication des instrumens et le commerce de musique déclineront, et l'état aura perdu beaucoup plus que gagné à faire quelques prétendues économies.

Fétis.

— Rossini est arrivé au château de Petitbourg, chez M. Aguado, le 12 de ce mois. Des gens qui se prétendent bien informés, assurent qu'il ne vient pas seulement présider à l'ouverture du théâtre Italien, dans lequel il a un intérêt, et que son arrivée se rattache à une ancienne combinaison qu'on voudrait reproduire pour obtenir du gouvernement ou de la ville de Paris, la concession de l'entreprise de l'Opéra avec la subvention qui y est attachée. On assure aussi qu'il travaille avec ardeur à la composition d'une cantate patriotique qui sera exécutée bientôt à l'Opéra. Tout cela mérite confirmation.

— Le théâtre Ventadour a besoin de renouveler ses chanteurs, son répertoire et son public, car celui qui fréquente ce théâtre est peu nombreux depuis que M. Ducis l'a déconsidéré dans l'opinion. Qui eût osé se montrer à l'Opéra-Co-

mique alors qu'il devait être flétri de la terrible épithète de *perruque*. En effet, on semblait ignorer complètement à ce théâtre les progrès que faisaient la musique et la littérature, et le goût du public pour les émotions fortes : *Blaise et Babet* était pour ces messieurs une conception dramatique, et peu s'en fallait, qu'ils n'en fussent encore à jouer cet opéra, avec la poudre et les paniers. Enfin tout, jusqu'à l'orchestre, avait une odeur de privilége qui vous soulevait le cœur. L'habileté avec laquelle M. Singier a dirigé le théâtre de Lyon, nous a donné l'espérance d'une régénération que réclamaient depuis si long-temps, nos besoins actuels, et l'état avancé de la musique en Europe. Avouons que nous avions compté sur une révolution plus prompte, sur une espèce de *trois jours*. Cependant, comme il est plus facile de bouleverser que de modifier, et des circonstances indépendantes de la volonté de l'administrateur, ne lui permettant de procéder que par des modifications, nous attendrons encore; nous en devons avoir pris l'habitude.

Deux débutantes se sont montrées cette semaine au théâtre de M. Singier, et toutes deux par des motifs différens ne nous semblent pas devoir être utiles. La première, Mlle Bultel, a chanté le rôle de la débutante du *Concert à la Cour*. Le talent de cette jeune personne, quoique peu développé, est de nature à donner des espérances : lorsque sa voix, qui ne manque pas de facilité, aura pris plus de corps, et que l'étude aura perfectionné sa méthode, elle pourra devenir une cantatrice agréable; mais comme actrice elle a tout à faire. L'autre, Mlle Lemoule, n'est plus d'âge à faire espérer : on l'a vue à l'Odéon, elle est connue de tous les directeurs de la province, et la nature de son talent ne lui permet pas d'être utile à l'Opéra-Comique : sa voix n'est pas agréable, sa méthode manque de pureté, et son jeu n'a rien que de maniéré.

On prépare au théâtre Ventadour un opéra en 3 actes intitulé *l'Enlèvement* pour lequel on n'attend plus que le retour de Chollet; et un petit acte qui doit être prochainement représenté.

— Le Roi, accompagné de sa famille, a assisté samedi dernier à une représentation de l'Opéra-Comique. On y donnait *la Vieille, le Concert à la Cour* et *l'Auberge d'Auray*. S. M. s'est retirée au commencement de cette dernière pièce. D'unanimes acclamations ont accueilli le Roi, et se sont renouvelées pendant que Lemonnier chantait *la Parisienne*.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Potsdam. M. Naue, directeur de musique à Halle, a reçu l'ordre exprès du roi de Prusse d'organiser une fête musicale pour notre ville. Cette fête aura lieu le 1er octobre prochain. Les chanteurs des chœurs ont été choisis dans les églises et parmi les membres des sociétés musicales des villes voisines. Le *Messie* de Handel est l'ouvrage principal qui sera exécuté à cette fête. Rien n'a été négligé pour que l'effet de l'exécution soit digne de la beauté de la composition.

Stettin. M. Lowe, directeur de musique de cette ville, qui s'est fait connaître par plusieurs compositions qui décèlent du mérite, et particulièrement par quelques ballades de Gœthe, vient de terminer un oratorio intitulé : *La Destruction de Jérusalem.* On en fait beaucoup d'éloges.

Londres. *Théâtre du Roi.* La clôture de l'opéra a été pour l'entrepreneur un heureux événement, car elle a mis un terme à ses pertes, qui, dit-on, ont été considérables cette année. La longue agonie de Georges IV et sa mort ont jeté dans l'entreprise de ce théâtre des embarras d'autant plus grands, que les engagemens des artistes étaient faits à des conditions fort onéreuses, et que les frais de location de la salle sont énormes.

Le 26 juillet, la *Donna Caritea* de Mercadante a été représentée pour le bénéfice de Mme Meric-Lalande. Cet ouvrage a eu peu de succès. Loin d'être une source de bénéfice

pour Mme Lalande, cette représentation a dû lui occasionner une perte assez considérable, car il n'y eut presque point de loges louées, et la salle était à peu près vide.

La plupart des artistes ont été froidement accueillis cette année; Mlle Taglioni seule a *fait fureur*. Parmi les chanteurs, Mme Malibran est toujours en possession de la faveur de la haute société; cependant on remarquait moins d'enthousiasme à cette saison qu'à la dernière. Les Anglais n'ont point paru goûter le talent de Mme Meric-Lalande, qui jouit cependant en Italie d'une brillante réputation; mais cela ne prouve rien contre cette cantatrice, car ils ont aussi montré beaucoup d'indifférence pour Lablache, dont tous les connaisseurs vantent le beau talent. Le caprice règle plus souvent les jugemens de nos voisins d'outre-mer qu'une véritable connaissance de l'art.

Après la clôture du théâtre du roi, l'Opéra-Anglais a fait son ouverture. Par suite de l'incendie de l'ancienne salle, ce spectacle a du être transporté au petit théâtre d'Adelphie. Malgré les proportions exiguës de cette salle, l'entrepreneur a cependant fait jouer le chef-d'œuvre de Mozart, *Don Juan*. L'orchestre qui est ordinairement beaucoup trop faible avait encore été diminué de moitié parce qu'on manquait de place pour les musiciens; en sorte que la belle musique de Mozart a été complètement défigurée. Phillips chantait le rôle de *don Juan*, il n'a point assez de feu pour un pareil personnage, mais il possède une belle voix et chante avec assez de pureté. Les autres rôles ont été remplis par Mme Kecley, Miss Betts et Miss Fergusson. Un certain M. Millar, de Bath, était chargé du personnage de *don Ottavio*, sa voix est agréable et son intonation juste : il a eu quelque succès.

— Au théâtre de Haymarket on vient de représenter une farce nouvelle sous le titre de *la Fraude honnête*. La musi-

que est de M. C. E. Horn, qui est en possession de composer tous les ouvrages du même genre.

— Parmi les concerts qui ont été donnés cette saison à Londres, outre ceux de MM. Hummel et Moschelès, on a remarqué ceux de MM. Cipriani Potter, de Berriot, Oury et Preumayer. Ces concerts ont été donnés au théâtre du roi dans la salle destinée aux solennités de ce genre.

Le concert de M. Potter se composait principalement de musique de sa composition. On y a distingué une cantate mélodramatique intitulée : *Medora e Corrado*, et une ouverture dans le style turc. Comme pianiste, M. Potter s'est fait vivement applaudir dans un *ricercate* sur un thême français. La partie du chant était confiée à miss Paton, à Mme Malibran, et à De Begnis.

Le concert de M. de Berriot n'a rien offert de remarquable, si ce n'est le concerto qu'il a fait entendre à Paris et qu'il avait déjà joué au concert philarmonique, et une improvisation de M. Hummel.

MM. Moschelès, Puzzi et Oury étaient les principaux exécutans au concert de ce dernier. Parmi les chanteurs, on remarquait Mmes Malibran, Blasis, et MM. Donzelli, Lablache et Santini.

LITTÉRATURE MUSICALE.

1° *Cathechismus der Singe-Kunst oder erster Élementar-Unterricht in der Gesanglehre* (catéchisme de l'art du chant, ou instruction élémentaire pour l'étude de cet art), par Fr. Hr. Fl. Guhr, chantre évangélique du collége de Militsch. Militsch, 1829, in-4°, 22 pages.

Ce petit écrit n'est pas, comme son titre pourrait le faire croire, une méthode de chant abrégée; c'est plutôt un traité élémentaire des principes de la musique avec des exercices et des conseils sur l'intonation.

2° *Anleitung zum Gesangunterricht in Schulen* (Introduction à l'étude du chant dans les écoles), avec un supplément contenant cinquante-cinq cantiques à deux et trois voix, par G. F. Kübler, précepteur dans la maison royale des Orphelins à Stuttgardt.

Stuttgardt, chez J. B. Metzler. Un vol. in-8° de 144 pages, in-8° avec 48 pages de supplémeut.

Cet ouvrage destiné à l'instruction du chant choral dans les écoles d'Allemagne, est rédigé d'une manière fort simple et fort claire. Il serait à désirer qu'il y eut de semblables manuels pour les écoles populaires de musique qu'on pourrait établir en France.

3° *Gesanglehre, théoritisch und praktische fur Gymnasien, Seminarien und Bürger schulen* (Instruction théorique et pratique pour le chant, à l'usage des gymnases, des séminaires et des écoles primaires), par C. Lœwe, directeur de musique

à l'église Jacobi, ainsi qu'au séminaire et gymnase de Stettin. Un vol. in-4° de 100 pages; à Berlin, chez Logier.

Il y a de la clarté dans la méthode de M. Lœwe; on y voit qu'à l'exemple de Nægeli, de Natorp, et de quelques autres professeurs de l'Allemagne, il s'est spécialement occupé de simplifier l'enseignement des élémens de la musique. Au reste, comme la plupart des auteurs allemands, ce que M. Lœwe entend par *l'art du chant*, n'est que l'exposition des principes de la musique et leur application au chant choral ou des églises.

On peut encore citer comme appartenant ou même genre les ouvrages nouveaux dont les titres suivent :

5° *Kurze elementarische Gesanglehre für œffentliche Schulen mit praktischen Beispielen* (Instruction courte et élémentaire du chant pour les écoles publiques avec des exemples pratiques), par M. Henkel, professeur de musique. Fulde, 1828, 36 pages in-4°.

6° *Theoretisch-praktische Gesanglehre für Stadt-und-Landschulen* (Instruction théorique et pratique du chant pour les écoles de villes et de campagnes), par M. Chrétien Fréderic Georgi, professeur à l'école primaire de Langensalza. Leipsick, chez Schladebach, 1828, 106 pages in-4°.

PUBLICATIONS

DE MUSIQUE SACRÉE.

Quatrième messe solennelle, à grand orchestre, par Joseph Eybler, premier maître de chapelle de la cour impériale de Vienne. Partition et parties séparées.

Cinquième messe solennelle, etc., par le même. Partition et parties séparées. A Vienne, chez le même éditeur.

M. Eybler n'est point un de ces hommes d'un génie supérieur que la nature destine à faire des révolutions soudaines et radicales dans l'art qu'ils cultivent; mais c'est un artiste d'un talent très-estimable, dont les productions mériteraient d'être connues en France, et de varier le répertoire d'église, beaucoup trop borné dans les grandes villes où il reste encore quelques traces de ce genre de musique. Il est juste d'ailleurs de constater la marche ascendante que suit M. Eybler dans ses compositions. Ses premières messes, bien que d'un style agréable, sont empreintes d'une sorte de timidité, de manière qui indique l'incertitude de l'auteur sur le parti qu'il doit adopter. Il y a plus de hardiesse, plus d'abandon dans la quatrième que nous annonçons, et ces qualités sont encore plus saillantes dans la cinquième. Celle-ci, qui a pour titre *De sancto Rudolpho*, ferait honneur aux meilleurs maîtres de l'école moderne. Le système de la modulation y est

en général d'un fort bon effet, la partie mélodique n'y est point négligée et l'instrumentation y est élégante et soignée. Nous invitons les directeurs de musique d'église des grandes villes de France à faire exécuter ces messes qui joignent aux divers mérites que nous venons de mentionner celui de n'être point d'une étude difficile.

Der 24 Psalm, *nach Herders Uebersetzung,* (le 24e psaume, traduit de l'allemand par Herder, mis en musique par Fr. Schneider. OEuvre 72.)

Partition et parties. Partition de piano.

Das verlorne Paradies (le Paradis perdu), oratorio en trois parties, par Frédéric Schneider; arrangé pour le piano par l'auteur.

Der Sieg des Glaubens (le Triomphe de la foi), oratorio de J. B. Rousseau, mis en musique par F. Ries; op. 157. Arrangé pour le piano par l'auteur.

A Bonn, chez Simrock.

Après avoir consacré sa jeunesse à se faire une réputation brillante de pianiste, et à écrire une grande quantité de musique pour son instrument, M. Riesse livre, dans l'âge mur, à des compositions d'un genre plus grave et plus élevé. On a de lui de belles symphonies, un opéra que nous ne pouvons juger après l'avoir entendu défiguré par des mutilations et une exécution ridicules. Le nouvel oratorio que nous annonçons est, dans son genre, une composition qui fait beaucoup d'honneur à son auteur. Dans la première partie, nous avons remarqué un chœur, *andante*, en *la* bémol, un autre chœur en *ut* mineur, et un duo pour soprano et tenor, en *mi* majeur. Dans la deuxième, un air pour soprano, en *mi* bémol, un chœur en *si* mineur, et un autre chœur d'hommes : ces morceaux sont dignes d'un compositeur très-distingués et ne peuvent manquer d'agrandir la réputation de M. Ries.

Weihnachts-Cantate (Cantate pour la fête de Noël) pour soprano, alto, tenor et basse, avec accompagnement d'orgue obligé par Ch. H. Rinck, op. 78.

Halleluia de Pfeffel, pour Soprano, Alto, Tenor et Basse, avec accompagnement d'orgue, par Ch. H. Rink, op. 63.

A Bonn et à Cologne, chez N. Simrock.

Ces deux morceaux, bien qu'ils aient été écrits pour le service des églises protestantes, pourraient se transporter sur des paroles latines, et sont susceptibles de produire un bon effet dans les églises catholiques.

BULLETIN D'ANNONCES.

Ah, *tu non Sai*, duetto, per contralto e basso nella Margherita d'Anjou, del maestro Meyerbeer. Prix, 3 fr. 75 c.

Se il fato barbaro, scena e cavatina di contralto nella Costanca e Romilia, de Meyerbeer. — 2 fr. 50 c.

Quartetto par Costa, *Trova un sol.* — 4 fr. 50 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n. 11.

(25 SEPTEMBRE 1830.)

MÉMOIRE

Sur quelques maladies du gosier qui affectent l'organe de la voix, notamment chez les chanteurs, les comédiens, les orateurs et toutes les personnes obligées de parler en public; par François Bennati, *docteur en médecine et chirurgien des facultés de Vienne, Padoue et Pavie; membre de plusieurs sociétés savantes. — Du premier septembre* 1830.

Ce mémoire vient d'être soumis à l'examen de l'académie des sciences par son savant auteur. La matière qui y est traitée intéresse au plus haut point les chanteurs, et particulièrement les chanteurs dramatiques dont le service est souvent entravé par les maladies locales dont les organes de leurs voix sont affectés, et qui ont besoin d'en hâter la guérison. Nous sommes redevables à l'obligeance de M. Bennati de la communication de ce mémoire; et nous allons en extraire ce qui nous a paru se rattacher particulièrement à l'objet de notre publication. Voici comment s'exprime M. Bennati au début de son mémoire.

« Après les recherches physiologiques qui m'avaient conduit à l'établissement d'une théorie positive sur le mécanisme de la voix humaine pendant le chant, il était naturel de me livrer particulièrement à l'examen des faits pathologiques qui pouvaient venir à l'appui de ma démonstration. Déjà,

j'avais fait dans ce but plusieurs observations intéressantes, lorsque j'eus l'honneur de soumettre à l'académie des sciences, le mémoire dans lequel se trouvent exposées, avec leurs preuves et leurs conséquences, les idées que je m'étais formées de ce mécanisme, dont je n'avais jusqu'alors trouvé aucune explication satisfaisante. Depuis, le rapport dans lequel mon travail était jugé avec tant de bienveillance m'ayant assigné aux yeux du public une sorte de spécialité, les occasions de compléter mes études sous le point de vue pathologique ont été plus fréquentes, des cas singuliers se sont présentés, et j'ai été à même de vérifier quel traitement est préférable pour certaines maladies du gosier, et s'il y a ou non moyen de guérir des maladies très-anciennes et rebelles aux traitemens ordinaires. Celles qui ont été principalement l'objet de mon attention sont *le gonflement des amygdales*, *la difficulté du mouvement de tous les muscles dont se composent l'isthme du gosier*, et *le prolongement organique de la luette.*

Je ne parlerai pas ici des diverses méthodes d'opérer, toutes ont leurs inconvéniens plus ou moins graves; l'expérience des praticiens les plus renommés, ainsi que la mienne propre, m'ont convaincu, par exemple, que l'extirpation partielle ou totale des amygdales peut causer une hémorrhagie à laquelle il est parfois difficile de remédier; des quintes de toux, l'évanouissement, les spasmes, la suffocation, sont les accidens qui l'accompagnent.

Quant à l'excision de la luette, elle ne laisse pas non plus d'avoir ses difficultés, on sait qu'on ne peut saisir la luette sans quelque difficulté et sans occasionner une douleur plus ou moins vive, et que, lorsqu'une fois on l'a saisie, il n'est pas aisé d'empêcher qu'elle ne s'échappe.

Enfin, l'extirpation des amygdales, comme l'excision de la luette, qu'on effectue sur des chanteurs, ou sur des co-

médiens, n'est presque jamais couronnée d'un résultat tout-à-fait satisfaisant. Dans les cas les plus favorables, la partie attaquée par l'ablation, contracte une irritabilité telle, que le moindre changement dans la température ou en chaud, ou en froid, une déclamation quelque peu forcée, et notamment le chant continu, suffisent pour occasionner des angines que j'ai vues très-souvent se communiquer à la plèvre et aux poumons.

Ce sont là des suites si fâcheuses et si ordinaires de l'opération, que j'ai dû essayer s'il n'y aurait pas quelqu'avantage à la remplacer par un traitement méthodique.

Or, voici ce que j'ai remarqué. S'agit-il du gonflement des amygdales : si cette maladie n'est qu'accidentelle, comme cela peut avoir lieu après un rhume, et qu'il n'y ait ni fièvre, ni empêchement de respirer, ce qui rendrait l'extirpation, ou, tout au moins, des scarifications indispensables, il est rare qu'elle ne cède pas en très-peu de jours au traitement antiphlogistique et sudorifique; mais il n'en est pas ainsi lorsqu'elle résulte d'une discratie scrophuleuse, comme cela se voit trop souvent. Alors, le traitement antiphlogistique, et j'ai eu mainte occasion d'en acquérir la preuve, devient non-seulement inutile mais encore dangereux, tandis qu'au contraire les remèdes anti-scrophuleux, et particulièrement l'iode, auquel je joins plus tard l'usage des bains salés, ou mieux encore des bains d'eau de mer, sont de l'efficacité la plus prompte.

Entre les préparations d'iode que j'ai cru devoir employer récemment, les eaux minérales iodurées selon les formules de MM. Magendie et Lugol sont celles dont j'ai obtenu les meilleurs effets. Je complète le traitement général par l'addition d'un gargarisme fait d'une livre d'eau distillée, qui tient en solution quatre grains d'iode pur, et plus tard par l'usage d'un gargarisme astringent composé d'une livre de

tisane d'orge tenant en solution du sulfate d'alun, que je renforce graduellement depuis un gros jusqu'à une once et quelquefois davantage, en y mêlant une once de sirop d'iacode.

Si après ce traitement, quelques inégalités plus ou moins saillantes des amygdales; empêchent de donner au tuyau vocal la forme nécessaire pour la modulation des sons, je les détruis alors au moyen du nitrate d'argent. Ce traitement m'a constamment réussi; il n'a point le désavantage d'affaiblir ou de rendre irritables les parties cautérisées, loin de là, il les renforce et favorise leur mouvement: ceci est un fait d'une évidence frappante, surtout chez les chanteurs dont la voix, d'abord très-sensiblement améliorée dans son timbre par le seul usage des gargarismes, en acquiert presque toujours deux ou trois notes de plus que sa portée ordinaire.

Lorsque les muscles, dont se compose l'isthme du gosier, se meuvent difficilement, il est essentiel d'examiner à quelle cause tient ce défaut de mouvement; provient-il d'un affaiblissement des premières voies et particulièrement de l'estomac; il est bon alors de prescrire les toniques tels que les teintures aqueuses amères, en terminant pas une légère dose de sulfate de quinine. J'ai trouvé que dans certains cas la cinconine est préférable. Je complète le traitement par les bains d'eau salée ou d'eau de mer quand la localité le permet.

Si la difficulté de mouvemens dépend d'une atonie des nerfs qui se distribuent aux muscles du sommet du gosier, c'est-à-dire, si elle résulte d'une parésie de ces muscles, je recours d'abord aux gargarismes astringents, ensuite à l'insufflation de l'alun d'après la méthode de M. Bretonneau, aux révulsifs, entre autres au moxa, et quelquefois aux douches dans la région du cou et sur la colonne vertébrale. Il est, je crois, bien peu de cas où l'emploi de ces moyens ne

soit pas couronné d'un entier succès; l'insufflation de l'alun surtout a les résultats les plus prompts et les plus remarquables; de cette manière j'ai rendu la voix à une personne qui, depuis plus de six mois était réduite à ne parler qu'aphroniquement, et sur laquelle on avait fait envain l'expérience des autres traitemens.

Il me reste maintenant à dire comment j'ai cru pouvoir remédier au prolongement organique de la luette. Ce prolongement, ne fut-ce que par la sensation désagréable qu'il produit en provoquant une envie continuelle d'avaler, serait déjà une incommodité des plus grandes; mais il gène aussi dans la modulation des sons, dans l'acte de la parole et plus encore quand cet acte est successif, comme dans la lecture, le débit oratoire et le chant qu'il rend impossible. L'irritation que la pointe de la luette cause à la base de la langue, la qualité de la salive qui vient d'être sécrétée, la difficulté pour le palato-staphilin de se contracter, lorsque le prolongement de la luette au lieu d'être momentané, dépend d'une disposition organique du muscle qui la constitue, amènent le desséchement du gosier, et souvent une telle altération du timbre de la voix, que si l'on persiste à vouloir parler, les efforts se terminent par une aphonie complète.

Il n'était pas venu à notre connaissance que l'application du caustique pour réduire dans ce cas la luette à une juste proportion, eut déjà été tentée, il me parut pourtant qu'elle serait en tous points préférable à l'opération et je m'occupai dès-lors de trouver les moyens de l'effectuer.

Ici, M. Bennati entre dans l'analyse des avantages de l'application du caustique pour réduire la luette à une juste proportion, au lieu de recourir à l'opération et des difficultés qu'on éprouve à effectuer cette application. Il décrit les divers procédés qu'il a employés pour y réussir, et particu-

lièrement un instrument de son invention, propre à porter sur la luette le nitrate d'argent pour la cautérisation. Cette description étant toute chirurgicale, il nous a paru inutile de la donner ici. Le mémoire de M. Bennati sera sans doute imprimé à la suite de son grand travail sur la voix, et les gens de l'art médical y trouveront tous les renseignemens qui leur seront utiles, et qui ne seraient point ici à leur place.

Pour démontrer l'inconvénient d'un trop grand développement de la luette, M. Bennati rapporte l'anecdote curieuse d'un avocat de la Cour royale de Paris, chez qui cette conformation produisait un changement de timbre pendant sa plaidoirie, puis une toux obstinée, et, enfin, l'impossibilité d'exercer sa profession. La cautérisation fut répétée jusqu'à neuf fois, et le résultat de ces opérations fut que la luette ayant été débarrassée de l'excédent qui la rendait gênante, l'irritation avait cessé, la voix n'avait plus été nasillarde comme auparavant, et avait acquis plus de timbre.

Les travaux de M. le docteur Bennati sur la voix, sur sa conservation et sur le traitement de ses maladies ne peuvent manquer d'exciter l'intérêt des chanteurs et leur reconnaissance pour un savant si distingué.

NÉCROLOGIE.

Le 19 de ce mois, M. Champein, compositeur dramatique, est mort à Paris, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Ses obsèques ont eu lieu mardi 21, à l'église des Petits-Pères. Depuis la mort de Gossec, il était le doyen des musiciens français.

Champein (Stanislas) est né à Marseille, le 19 novembre 1753. Il apprit la musique sous la direction de deux maîtres inconnus, nommés Peccico et Chauvet. A l'âge de treize ans, il devint maître de musique de la collégiale de Pignon en Provence, pour laquelle il composa une messe, un *magnificat* et des psaumes. Au mois de juin 1776, il vint à Paris, et quelques mois après son arrivée, il fut assez heureux pour faire entendre à la chapelle du roi, à Versailles, un motet à grand chœur de sa composition. A la fête de Sainte-Cécile de la même année, il donna aux Mathurins une messe et le motet de Versailles. Son premier essai dans la musique dramatique fut un opéra comique en deux actes, représenté par les comédiens du bois de Boulogne, sous le titre du *Soldat français*. Depuis 1780, M. Champein a donné au Théâtre-Italien : 1° *Mina*, en 3 actes, 1780; 2° *la Mélomanie*, en un acte, 1781. C'est le meilleur ouvrage de M. Champein. Il a été repris plusieurs fois, et toujours avec succès. Au milieu des défauts qu'on y trouve, des phrases mal faites, des mauvaises cadences fréquentes et d'une harmonie incorrecte, on y remarque des chants faciles, une heureuse imitation, pour

le temps, des formes italiennes, et même une sorte d'élégance dans les accompagnemens. 3° *Le Poète supposé*, en 3 actes, 1783; 4° *le Baiser*, en 3 actes, 1782; 5° *les fausses Nouvelles*, en 2 actes, 1786; 6° *les Espiegleries de Garnison*, en 3 actes; 7° *Bayard dans Bresse*, en 4 actes, 1786; 8° *Isabelle et Fernand*, en 3 actes; 9° *Colombine douairière*, ou *Cassandre*; 10° *Léonore*, ou *l'heureuse Épreuve*, en 2 actes; 11° *les Dettes*, en 2 actes, 1787; 12° *les Épreuves du Républicain*, en 3 actes; 13° *les trois Hussards*, en 2 actes, 1804; 14° *Menzikoff*, en 3 actes, 1808; 15° *la Ferme du Mont-Cenis*, en 3 actes, en 1809. Au théâtre de l'Opéra : 16° *le Portrait*, ou *la Divinité du Sauvage*, 1791. Au théâtre de Monsieur : 17° *le nouveau Don Quichotte*, en 2 actes, 1789, l'un des meilleurs ouvrages de M. Champein; 18° *les Ruses de Frontin*, en 2 actes. Au théâtre des Beaujolais : 19° *Florette et Colin*, en un acte; 20° *les Déguisemens amoureux*, en 2 actes; 21° *le Manteau* ou *les Nièces rivales*, en un acte; *les Noces chinoises*, 1791. M. Champein a laissé en portefeuille pour l'Opéra : 1° *le Barbier de Bagdad*, en 3 actes; 2° *Diane et Endymion*, en 3 actes; 3° *le Triomphe de Camille*, en 2 actes; 4° *Wisnou*, en 2 actes; 5° *l'Éducation de l'Amour*, en 3 actes. Pour l'Opéra-Comique : 6° *l'Inconnu*, en un acte; 7° *les Métamorphoses* ou *les parfaits Amans*, en 4 actes; 8° *l'Amoureux goutteux*, en un acte, paroles de Sedaine; 9° *le Père adolescent*, en un acte; 10° *Beniowsky*, en 3 actes; 11° *Bianca Capello*, en 3 actes; 12° *la Paternité recouvrée*, en 3 actes; 13° *les Bohémiens* ou *le Pouvoir de l'Amour*, en 2 actes; 14° *le Noyer*, en un acte; 15° *le Trésor*, en un acte.

Si M. Champein ne fut pas au premier rang parmi les compositeurs français; il ne mérita cependant point l'abandon où il fut laissé dans les vingt-quatre dernières années de sa vie, car il y a de la facilité et de l'esprit scénique dans sa

Mélomanie, dans *les Dettes* et dans *le nouveau Don Quichotte.* Malheureusement, après un silence assez long, il reparut par *Menzikoff*, ouvrage faible et qui nuisit au reste de sa carrière. Il n'était point heureux dans sa vieillesse; à l'époque de ses succès, les droits d'auteur étaient si peu de chose qu'il n'avait pu faire d'économies; toute sa fortune consistait en pensions qui avaient été supprimées à la révolution. Napoléon lui en avait donné une de 6,000 francs qu'il perdit à la restauration. On ne lui en rendit une sur la liste civile que peu d'années avant sa mort.

M. Champein jouissait de l'estime générale, et la méritait par ses vertus.

DES POÈMES D'OPÉRAS.

Il est un obstacle puissant qui s'opposera quelque temps encore à ce que la musique dramatique parvienne, en France, à son plus haut point de perfection : cet obstacle réside dans le peu d'intelligence musicale de nos poètes d'opéras, et leur obstination à marcher dans une route mauvaise, à persévérer dans un genre éminemment faux. La littérature et la peinture ont changé de forme, d'aspect; depuis 15 ans la musique elle-même, avec de nouveaux moyens, est entrée dans une route nouvelle : par quelle étonnante contradiction les poëmes d'opéras sont-ils demeurés les mêmes qu'autrefois? Pourquoi voyons-nous une pareille stagnation d'un côté, tandis que de l'autre, une révolution s'est faite pleine et entière? La faute en est-elle au public? non. Aux musiciens? encore moins. Elle est aux faiseurs de *libretti* qui ne veulent point se soumettre au rôle secondaire, qui sera leur partage, aussitôt que la musique tiendra son véritable rang. Alors nous verrons disparaître cet étrange abus, qui fait considérer un opéra comme un cadre dont les calembourgs et les bons mots sont le premier élément de succès, et dont la musique n'est qu'un accessoir plus ou moins nuisible à l'effet de ces quolibets. Lorsqu'il sera bien convenu que le poëme n'est qu'un moyen, qu'un instrument, et qui doit se modifier selon les besoins du musicien; alors, dis-je, la musique dramatique, franchissant les bornes qui lui sont imposées par la routine, entrera dans une carrière toute nouvelle pour

nous, et nous ne serons pas réduits à envier la prospérité dont jouit ce bel art chez des peuples voisins ; prospérité qui n'a d'autre cause que la liberté ! Et qu'on ne vienne pas nous opposer le goût du public pour l'état de choses actuellement existant : la solitude de nos salles de spectacle prouve assez clairement qu'on ne satisfait pas à ses besoins.

Le besoin de notre siècle en fait d'arts, c'est la vérité ! En littérature nous voulons des passions qui soient les nôtres : des caractères que nous puissions rencontrer : des situations dans lesquelles il nous soit possible de nous trouver. Soit égoïsme, soit quelequ'autre cause qui plaise de donner à cet effet, nous ne nous intéressons qu'aux infortunes dont nous pouvons être victimes, qu'aux joies que nous pouvons éprouver; nous ne concevons que les sentimens qui trouvent un écho dans notre cœur. C'est donc dans la société telle qu'elle est faite que les poètes doivent choisir leurs modèles ; ce sont les émotions, les passions de cette société qu'ils doivent mettre en jeu. Justice est faite aujourd'hui, des mœurs de convention, des caractères factices qui traînent depuis si longtemps sur nos théâtres : c'est une friperie littéraire qu'il faut remplacer.

On rencontre des gens qui, de bonne foi, s'imaginent que la poésie, la littérature, la peinture, que tous les arts enfin sont en pleine décadence; et si vous les interrogez sur les motifs qu'ils donnent d'une telle assertion, ils vous diront que le siècle veut du positif, et que le positif tue les arts : voilà leur cheval de bataille. Que si vous leur demandez ce qu'ils entendent par ce mot *positif*, ils vous répondront que c'est le mauvais goût qui fait que, sur la scène, par exemple, un amant dit tout bonnement *je t'aime* à sa maîtresse; et qu'un roi se permet de plaisanter lorsqu'il est de bonne humeur. En peinture, le positif consiste à représenter des hommes habillés et posés naturellement. Il est

vrai qu'il y a loin de là aux guerriers tout nus de nos tableaux d'autrefois, et aux amans qui n'appelaient leur maîtresse que du nom de *madame* : mais telles sont les conséquences du positif; il faut les accepter.

Une révolution de ce genre est nécessaire sur nos théâtres de musique; mais franche et complète; pas de demi-concessions, pas de timidité : il faut attaquer franchement l'abus et le détruire. Le titre d'*opéra-comique* est devenu d'une application fausse aujourd'hui; aussi, peu de personnes comprennent ce que doit être une pièce de ce genre. Beaucoup de gens s'imaginent que c'est une œuvre toute de gaîté, où la musique ne doit prendre que peu de développemens, dans la crainte, disent-ils, qu'elle ne ralentisse la marche de l'action ; à tel point qu'au théâtre de l'Opéra-Comique, sur notre *seconde scène lyrique*, c'est à grand-peine que le compositeur parvient à faire représenter les deux tiers de son ouvrage. Lorsqu'il arrive aux répétitions, c'est à qui lui arrachera quelque lambeau, à qui demandera des supressions, des coupures. Ici c'est un air qu'il faut supprimer, là c'est un morceau d'ensemble dont il faut retrancher la moitié, parce que le poète ne veut pas nuire à l'effet de la scène qui doit suivre; il n'est pas jusqu'à l'ouverture qu'on trouve moyen de mutiler, pour ne pas *indisposer le public*. Ce n'est point avec de tels principes que la musique peut prendre les développemens qu'exigent, et l'importance qu'elle a acquise depuis quelques années, et son heureuse influence sur la civilisation. Il lui faut plus de liberté, moins d'entraves, pas de priviléges de poètes. Ne bannissons pas l'*opéra comique*, car il ne faut se priver de rien; mais ayons du *drame lyrique*, qui seul est favorable aux inspirations du musicien.

Le tort des poètes d'opéras est de vouloir trop faire; avec moins de peine ils feraient beaucoup mieux. La musique n'a pas besoin d'une foule de détails dont ils se croient obli-

gés d'inonder leurs ouvrages. Ce que demande le compositeur, ce sont des situations franches, et non toutes ces petites préparations dont nos littérateurs font grand état, et dont le public ne se soucie guère ; des contrastes, des oppositions : surtout, point d'uniformité. Il ne faut point qu'une pièce se compose de scènes toutes graves, toutes sérieuses, se succèdant sans interruption ; la gaîté doit parfois y intervenir ; mais une gaîté naturelle, de situation et non de mots. C'est de cette franchise, je dirai presque de cette bonne foi, que manque M. Scribe, le plus fécond de nos poètes ; jamais dans ses ouvrages une situation n'est abordée franchement. Le doute et l'incertitude sont toujours dans l'esprit du spectateur qui ne sait point, s'il doit rire ou pleurer. Le résultat d'un pareil système est que le musicien se trouve constamment placé dans une position fausse, qui exerce sur tout ce qu'il fait une facheuse influence. De là, la pâleur et l'uniformité de la plupart des opéras comiques, et le peu de développemens permis au musicien. L'espèce d'inquiétude qui se manifeste dans toutes les parties de l'ouvrage, tend à restreindre les élans du compositeur, qui ne peut surmonter entièrement la gêne que lui fait éprouver les tatonnemens du poète.

Il faut pour un opéra en trois actes trois situations différentes, d'une couleur bien décidée, qui offrent aux musiciens l'avantage de faire entrer dans la composition de son ouvrage trois parties dont chacune ait une physionomie particulière. Rien n'est plus défavorable à la musique qu'un poème dont toutes les scènes roulent sur une même situation ; rien n'est plus propre à enfanter l'uniformité, et c'est là, de tous les défauts, celui qu'il faut éviter avec le plus de soin. Il n'est pas nécessaire, comme le pensent quelques personnes, de presser les événemens, de les faire succéder les uns aux autres sans interruption. Un pareil système est égale-

ment fâcheux en ce qu'il gêne le musicien dans le développement qu'il veut donner à quelques parties de sa partition; éviter de tomber dans ces deux fautes, doit être le premier soin du poète.

Une partie non moins essentielle qui doit attirer son attention, c'est la disposition des scènes. On voit, par exemple, dans certains opéras une succession d'airs ou de duos qui a pour cause l'incurie du poète, dont l'intelligence musicale n'a pas été jusqu'à sentir qu'une suite de morceaux de la même coupe est ce qui peut nuire le plus au musicien. C'est donc une des conditions indispensables pour le compositeur de trouver réunis dans le courant de son ouvrage les élémens de morceaux de genre, de facture différens, et de pouvoir réunir ses personnages, afin de les faire concourir aux morceaux d'ensemble qui sont l'âme de la musique. Qui ne sait qu'une introduction et des finals sont nécessaires dans un opéra, et que priver le musicien de ces deux ressources, c'est vouloir détruire l'effet de toute sa partition. Eh bien! n'a-t-on pas vu mainte fois une pièce commencer avec un seul personnage et finir de la même manière.

Nos poètes, pour la plupart, lorsqu'ils écrivent un opéra comique, s'imaginent qu'ils ne doivent pas faire autre chose qu'un vaudeville, ou une comédie mêlée de chant; ils ne savent pas que des règles spéciales sont à observer dans la composition d'une œuvre de ce genre. Pour en acquérir la conviction, il suffit d'examiner un des opéras les plus récens, la *Fiancée*, par exemple, dont le premier acte renferme *cinq* airs contre *un* duo, qui est le seul morceau d'ensemble. Il est évident que les écrivains qui font de pareilles fautes sont complétement ignorans des besoins de la musique, et ne sont nullement capables d'aider aux progrès de cet art. Ce n'est pas, à Dieu ne plaise, que nous refusions de l'esprit, beaucoup d'esprit à quelques-uns de ces messieurs; mais la

musique est peu propre à faire ressortir le piquant d'un trait délicat ou le sel d'un bon mot : l'esprit de détail ne peut que nuire à son effet, en détournant l'attention du spectateur, qui, dès-lors, ne s'intéresse plus à l'œuvre du musicien. La musique est puissante lorsqu'il faut exprimer une sensation forte de tristesse ou de joie ; mais elle est inhabile à rendre des traits d'esprit : il lui faut des passions, non pas des plaisanteries. Ce sont les masses qui agissent avec le plus de force sur notre imagination, qui nous procurent de vives jouissances ; et cependant les compositeurs n'ont que rarement l'occasion d'employer cette puissante ressource.

Un changement complet de système dans les poèmes d'opéras comiques est devenus nécessaire, indispensable. Viennent des poètes qui l'accomplissent, qui se mettent en rapport plus direct avec les compositeurs, qui les consultent sur les besoins de leur art, et qui sachent leur offrir des ressources nouvelles ; vous verrez alors la musique dramatique prendre en France une importance toute nouvelle, qu'elle ne saurait acquérir sans l'espèce de révolution que nous provoquons. Nous ne pensons pas que nos *faiseurs* d'aujourd'hui puissent remplir convenablement cette tâche. C'est à des esprits neufs, à de jeunes têtes qu'il appartient d'accomplir ce que nous indiquons ici.

E. F.

NOUVELLES DE PARIS.

La plus grande partie du personnel du Théâtre-Italien vient d'être renouvelée, non seulement en ce qui concerne les chanteurs, mais aussi dans les chœurs et l'orchestre. La plupart des choristes sont ceux qu'on a entendu dans les représentations de l'Opéra-Allemand. Nous ignorons s'ils conserveront dans une langue étrangère la verve et la vigueur d'attaque qu'ils ont fait admirer dans les ouvrages de Weber et de Beethoven; cela est douteux; mais il est vraisemblable que leur organisation musicale sera encore assez puissante pour produire beaucoup d'effet dans les opéras nouveaux qu'on nous promet.

A l'égard de l'orchestre, nous regrettons que les réformes aient porté sur des artistes d'un mérite très-distingué, et qu'on ait jugé à propos de remplacer des violinistes tels que MM. Gras, Halma et Millault. Ces jeunes artistes sont rangés avec raison parmi les meilleurs élèves de notre excellente école de violon.

M. Girard est le nouveau chef d'orchestre; nous ignorons quel est son talent pour remplir cette place importante.

L'ouverture du théâtre aura lieu décidément le 2 octobre prochain par l'*Ultimo Giorno di Pompei.* Toutes les loges sont louées pour la première représentation.

— La première représentation de *la Bayadère amoureuse* qui était annoncée à l'Opéra pour le commencement du mois

de septembre, est reculée de jour en jour, et l'on n'est pas sûr qu'elle ait lieu avant le 15 octobre. Il règne une lenteur bien condamnable dans les travaux de ce théâtre. Autrefois on jouait à peu près trois opéras et deux ballets chaque année à l'Académie royale de Musique; maintenant on donne à peine un opéra et un ballet. Cependant il y avait autrefois plusieurs reprises d'anciens ouvrages, et maintenant tout ce qui date de plus de quatre ans est proscrit ou relégué parmi les vieilleries qu'on ne donne plus que dans les cas désespérés.

On parle d'un nouveau quatrième acte de *la Muette de Portici*.

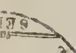
— Les répétitions de l'*Enlèvement* se poursuivent avec activité au théâtre de l'Opéra-Comique, malgré l'absence de Chollet. Cet acteur sera de retour à Paris le 30 de ce mois, et tout porte à croire que la première représentation de l'ouvrage nouveau aura lieu le 5 octobre.

— Une société s'organise en ce moment pour l'exploitation d'un théâtre d'opéra comique, dans le cas probable de la déclaration de la liberté des spectacles. Le projet de cette compagnie est, dit-on, d'exploiter son entreprise dans l'ancienne salle Feydeau, au moins provisoirement. D'un autre côté, on parle d'une sorte de drame lyrique qui remplacerait le vaudeville au théâtre des Nouveautés. La grande question du personnel chantant ne paraît pas occuper beaucoup les faiseurs de ces projets; nous pensons qu'ils font bien d'écarter cette considération. Le besoin, l'occasion font éclore des talens. Lorsqu'il y eut à Paris (en 1795) *trente-quatre théâtres*, dont *seize* jouaient l'opéra sérieux ou comique dans des proportions plus ou moins développées, il surgit tout à coup des acteurs autant qu'il en fallait. Tout n'était pas bon; mais du milieu des médiocrités sortirent de vrais talens qu'on finit par réunir sur les grands théâtres, et qui firent

les délices de Paris pendant vingt ans : qu'on laisse faire, il en sera de même aujourd'hui. A force de vouloir régler les choses, on les a si bien désorganisées, qu'on finira peut-être par s'apercevoir que le plus sûr est de ne s'en point mêler.

— La commission nommée par le ministre de l'intérieur pour examiner la législation théâtrale et la situation des théâtres, va lentement dans ses travaux. Elle ne doit pourtant pas oublier que la nécessité d'une nouvelle organisation va se faire sentir d'autant plus impérieusement que la discussion du budget à la Chambre des députés fera agiter la question de l'existence des théâtres royaux, et qu'il est indispensable que les idées du ministre soient fixées avant cette discussion. Au reste, il est douteux que cette commission comprenne tous les vœux, car l'un de ses membres les plus influens s'est refusé positivement à l'admission d'un représentant des intérêts des compositeurs, persuadé sans doute, comme la plupart de ses confrères, que les *poëmes* d'opéras et d'opéras comiques sont le principal, et la musique l'accessoire.

— M. Wartel, jeune tenor, élève de l'École royale de Musique, a débuté avec succès, lundi dernier, dans *Moïse*. Mais ce jeune artiste, doué d'une chaleur peu commune et de beaucoup d'intelligence musicale, ne jouira de tous ses avantages que lorsqu'il sera appelé à chanter de la musique écrite dans le caractère de sa voix; car les rôles écrits pour Nourrit sont trop hauts pour lui. La partie brillante de la voix d'Adolphe Nourrit est la voix mixte, qu'il a fortement timbrée, tandis que Wartel possède un tenor réel, dont les notes *surlaryngiennes* manquent un peu de souplesse et de douceur. Au reste, nous ne pourrons bien juger l'avenir de M. Wartel qu'après plusieurs débuts et lorsqu'il se sera débarassé de l'émotion qui paralyse une partie de ses moyens.



— Nous avons reçu une lettre anonyme datée de Verseil (Arriège), mais qui porte le timbre de Toulouse. Elle a pour objet de nous blâmer amèrement de ce que nous avons dit, dans un de nos numéros précédens, sur l'influence que les prêtres ont exercée depuis 1815 sur les entreprises dramatiques; influence particulièrement funeste à la prospérité des théâtres des départemens. L'auteur de cette lettre n'y discute point le fait avancé par nous, car il aurait été difficile de nier que la nécessité de fuir les spectacles était un des textes ordinaires des sermons des missionnaires; il préfère nous dire que ce n'est point à nous qu'il appartient de parler des prêtres, et *qu'ils valent mieux que les musiciens*. Cette proposition est incontestable s'il s'agit de dire la messe; mais elle est absolument fausse en ce qui concerne l'*opéra*. Elle ne décide rien d'ailleurs quant à l'objet en question; car nous n'avons point prétendu juger si, sous le rapport religieux, il est bien ou mal qu'on aille au spectacle ou qu'on s'en abstienne; nous avons dit seulement qu'il est très-fâcheux pour les directeurs de théâtres qu'on n'y aille point, et que l'esprit de congrégation ait porté ce mal dans les quinze dernières années, au point de causer la ruine de la plupart des entreprises.

N'ayant aucun moyen de faire parvenir notre réponse à la personne qui nous a écrit, nous sommes obligés de nous servir de la voie de notre *Revue*.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Une école de musique fut créée à Marseille en 1821. La ville alloua à M. Barsotti, nommé directeur, un traitement de 3,000 francs, sous l'obligation de payer le loyer de l'école, le concierge, l'éclairage et les autres petits frais que nécessite l'entretien de l'établissement. Cette école a si bien prospéré depuis lors qu'elle a été l'objet de l'attention de plusieurs artistes célèbres qui ont visité Marseille. MM, Berton, Neukomm, Lafont, Ponchard, Litz, Baudiot et Mme Catalani ont donné des éloges au zèle de M. Barsotti, et aux résultats qu'il a obtenus; résultats d'autant plus intéressans que M. Barsotti dont les études ont été faites en Italie dans un temps où il y avait encore de bonnes écoles, ne s'occupe que de la partie vocale de la musique, qu'il opère dans le midi de la France, où les voix sont généralement belles, et que c'est précisément dans cette contrée que le goût de la musique a besoin d'être stimulé. Déjà, l'école de Marseille a donné des exercices publics où l'on a entendus des voix bien posées et des morceaux d'ensemble bien exécutés. Les premières difficultés étaient vaincues, les premières années de préparations pénibles étaient passées, il ne restait plus qu'à recueillir les fruits des efforts du professeur et des sacrifices de l'autorité locale, et voilà que le nouveau maire de Marseille annonce l'intention de supprimer cette école, pour motif d'*économie*. Certes, l'économie est une fort bonne chose; mais pourquoi faut-il que cette économie de 3,000 francs pèse justement sur une école publique dans un ville dont le revenu est de deux millions? Le *Semaphore* de Marseille fait à ce sujet,

dans son numéro du 9 septembre, les réflexions suivantes, qui sont fort sensées.

« L'école de musique qui existe à Marseille nous paraît » devoir être conservée. Elle est utile et nécessaire à la ville; » elle jette sur notre cité un éclat dont nous devons être ja- » loux, les établissemens libéraux n'y étant pas multipliés.

» L'école de musique est *nécessaire*, parce que toutes les » classes de la société en retirent des avantages réels.

» Elle est *utile*, parce que l'artisan pauvre, qui se destine » à la profession de musicien, soit pour apprendre un ins- » trument, soit pour s'adonner à l'art du chant, puise dans » cet établissement la première éducation musicale qui apla- » nit pour lui, par le moyen des analyses, des dictées et de » la lecture du solfège, les difficultés infinies du chant et du » mécanisme de l'instrument qu'il veut adopter, et cela avec » économie de temps et d'argent.

» Les personnes aisées y trouvent aussi de l'avantage, parce » qu'elles y jouissent d'un mode d'enseignement qui leur » procure des ressources qu'elles ne pourraient acquérir avec » de l'argent.

» Ces ressources, on ne peut les trouver que dans un éta- » blissement en grand, où l'oreille s'accoutume de bonne » heure à un ensemble parfait, où l'on entend de la bonne » musique qui inspire le goût du vrai beau; et elles existent » dans l'école actuelle de Marseille, qui possède une biblio- » thèque assortie en bons ouvrages de musique, recueillis » depuis neuf ans par les soins du directeur actuel.

» L'école de musique est *utile*, en outre, aux professeurs » étrangers à cet établissement, parce que le nombre des » élèves pour la musique instrumentale s'accroit en propor- » tion des musiciens qui sortent de ce premier établisse- » ment.

» Elle est utile à la société, parce que le goût de la musi-

» que adoucit les mœurs, tourne les idées de l'homme vers
» le grand, le civilise et lui prépare des moyens de jouis-
» sance.

» De tout ce qui précède, il résulte qu'une école de mu-
» sique procure de grands avantages à une ville comme
» Marseille, en même temps qu'elle l'honore. »

Nous ajouterons aux réflexions du journaliste quelques considérations générales, sur lesquelles nous croyons ne pouvoir trop insister.

Les besoins des arts sont de deux sortes : *la liberté* et *la protection*. La liberté ! peut-être existera-t-elle ; toutefois, nous serions fort étonnés s'il ne se glissait point dans les lois et les ordonnances à intervenir quelques-unes de ces restrictions timides et niaises pour lesquelles nous voyons nos hommes d'état conserver toujours certaines velléités. Mais, enfin, supposons cette liberté pleine et entière, croit-on qu'elle suffise pour la prospérité des arts? non, certes ; il leur faut aussi de la protection, et cette protection le gouvernement seul peut l'accorder. Or, voilà précisément ce qu'on ne paraît pas comprendre aujourd'hui, et tout porte à croire que l'âge d'or de liberté, où l'on dit que nous allons entrer, sera le siècle de fer pour les artistes. Que ceux qui aiment les arts les paient, dit-on : à merveille ; mais, pour payer, il faut de l'argent, et, Dieu merci, les fortunes sont si bien divisées en France que personne n'en a pour se donner des airs de Mécène. Dans les pays où les particuliers protègent les arts, quelques-uns possèdent tout, et le reste de la population est dans la misère. Et quels avantages réels résultent pour les artistes de ces protections privées? Avec celles-ci naissent le patronage, l'insolence des protecteurs et la bassesse des protégés. Regardez la haute société anglaise, et dites si vous voudriez qu'il existât pareille chose en France! Les arts n'existent pourtant en Angleterre que par elle. C'est

le beau idéal du patronage et de la protection particulière. Et, malgré l'or prodigué par cette aristocratie, les Anglais n'ont point d'architecture, point de peinture historique, point de compositeurs, point de théâtres lyriques.

Les grands établissemens ne peuvent prospérer sans l'appui du gouvernement; sans la contribution nationale, point d'opéras, de Conservatoire, d'écoles de musique; sans ces établissemens, point de musiciens, point de musique. Que nos économistes, qui n'aiment point cet art, ne répondent point : *transeat*; car il n'est point indifférent qu'il prospère ou décline dans un état civilisé. La liberté, dont nous sommes avides, n'est si ardemment désirée que parce qu'elle est un élément de bonheur public et particulier; car le bonheur est l'objet unique vers lequel tendent tous les efforts de la société et des individus. Or, rien est plus propre à compléter ce bonheur que la culture des arts. Les jouissances qu'ils procurent épurent l'ame, élèvent l'imagination et polissent les mœurs. Le besoin qu'on éprouve de ces jouissances n'est point en rapport avec les moyens qu'on a de se les procurer isolément; il faut qu'elles se perçoivent en commun, et que la communauté se cotise pour qu'elles existent.

Nous avons fait remarquer dans notre dernier numéro que les dépenses dont on fait grand bruit se réduisent en France à fort peu de chose pour la musique : il en est de même pour l'école de Marseille. Cette école coûte 3,000 fr., et le revenu de la ville est de deux millions. Elle n'occupe donc dans le budjet que la *six cent soixante-sixième* partie des dépenses! Et, pour si peu de chose, on veut supprimer cette école qui fournit une instruction solide à plus de cent cinquante élèves, et qui peut exercer une influence salutaire sur l'éducation musicale du Midi, ainsi que sur la situation des théâtres lyriques : espérons que l'autorité y regardera à deux fois avant de faire cette funeste économie.

BIOGRAPHIE.

Benda (François), maître des concerts du roi de Prusse, et fondateur d'une école de violon en Allemagne, naquit à Altbenatka en Bohême, le 15 novembre 1709. A l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique, et, en 1718, il entra comme sopraniste à l'église de Saint-Nicolas à Prague. De là, il se rendit à Dresde, où il fut admis au nombre des élèves de la chapelle royale; mais il n'y resta que dix-huit mois. Vers le même temps, il commença l'étude du violon. La nécessité de pourvoir à son existence le contraignit à s'engager dans une troupe de musiciens ambulans qui faisaient danser aux fêtes de villages. Parmi ces musiciens se trouvait un juif aveugle, nommé Lœbel, violoniste fort habile, qui devint le maître et le modèle de Benda. Las de cette vie errante, celui-ci retourna bientôt à Prague et prit des leçons de Konyczek, bon violoniste de cette ville. Mais ce qui acheva le goût de Benda, fut le bonheur qu'il eut d'entendre à Vienne le célèbre violoncelliste Franciscello, et d'en recevoir des conseils. Après un séjour de deux ans dans la capitale de l'Autriche, Benda se rendit à Varsovie, où le staroste Szaniawoky le nomma son maître de chapelle. En 1732, Frédéric II, alors prince royal de Prusse, le prit à son service sur la recommendation de Quantz. Ce fut pour Benda une nouvelle occasion d'augmenter ses connaissances musicales, tant par les leçons de composition qu'il reçut de Graun l'aîné,

maître des concerts du prince, que par ceux du frère de ce compositeur et de Quantz lui-même pour la perfection du jeu de son instrument. Tant de travaux, de soins et de persévérance furent couronnés par le plus brillant succès, et Benda parvint à un degré de perfection inconnu jusque-là aux violonistes de l'Allemagne. En 1772, il succéda à Graun dans la place de maître des concerts du roi; mais au bout de quelques années sa santé s'altéra, et il mourut d'épuisement à Potsdam, le 7 mars 1786, à l'âge de soixante-seize ans. La manière de ce virtuose, dit le Dr. Burney (Voy. tome 3), n'était celle d'aucun autre : il n'avait copié ni Tartini, ni Somis, ni Veracini; mais il avait pris à chacun ce qui avait le plus d'analogie avec sa manière de sentir, et de tout cela il s'était fait un style particulier. Il excellait surtout à rendre les traits à l'aigu avec un son pur et moelleux, quoiqu'il les jouât dans un mouvement très-rapide. Ses élèves furent nombreux et répandirent en Allemagne ses traditions, connues jusqu'au commencement du 19e siècle sous le nom d'*École de Benda*. Les plus distingués d'entre eux ont été son frère Joseph, ses deux fils, Kœrbitz, Bodinus, Pitscher, Veichtner, Ramnitz, Rust et Matthes. Benda avait aussi formé, pour le chant, ses deux filles, épouses des maîtres de chapelle Reichardt et Wolff, et le sopraniste Paolino. Quoiqu'il eût composé plus de cent solos pour le violon, un grand nombre de concertos et plusieurs symphonies, on n'a publié que *douze solos pour le violon*, un *solo pour la flûte*, des *études ou caprices pour le violon*, œuvre posthume, liv. I et II, et des *exercices progressifs*, liv. III. Son portrait a été gravé par Polte, en 1796, et ensuite par Laurent.

CORRESPONDANCE.

A M. FÉTIS, DIRECTEUR DE LA *Revue Musicale.*

Monsieur,

Vous mentionnez dans un des derniers numéros de votre excellente *Revue Musicale*, à l'occasion d'une annonce raisonnée de la traduction des *OEuvres d'Albrechlsberger*, par M. Choron, différentes manières de considérer *les accords.*

Comme je crois avoir perfectionné la théorie des accords d'Albrechlsberger de telle sorte, qu'elle comprend et explique systématiquement tous les accords, et qu'elle développe à la fois et les rapports harmoniques des diverses parties des accords, et la seule manière raisonnable de les écrire et résoudre; j'ai cru devoir vous communiquer mes vues sur cet objet, d'autant plus que, sur ce point, les principes des compositeurs ne sont que très-souvent fort mal fondés, du moins à l'égard de l'ortographe musicale.

Selon moi, chaque réunion simultanée d'aumoins trois notes, en une totalité harmonique, est un accord. C'est pourquoi je prétends qu'il n'y a que deux espèces d'accords, l'accord tonique et l'accord dominant, c'est-à-dire l'accord parfait du premier degré de la gamme, et l'accord parfait au cinquième degré de la gamme avec sa septième (1). Tous les

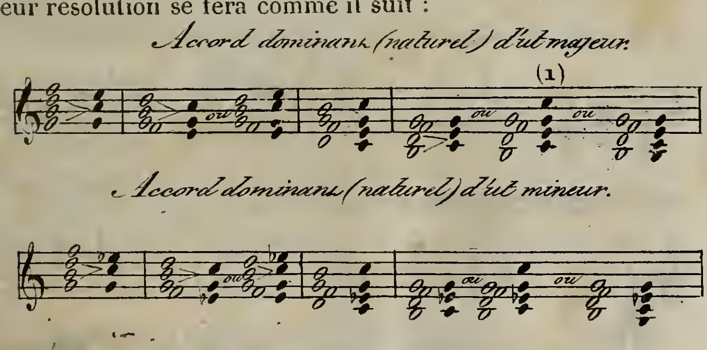
(1) Je préférerai la distinction *d'accord absolu* et *d'accord relatif*, au lieu *d'accord tonique* et *dominant.*

autres accords ne sont que des modifications de ces deux-là.

La seule modification possible de l'*accord tonique* est la diminution de la tierce ; c'est ce qu'on appelle l'*accord mineur*. Toute autre modification aurait détruit l'idée harmonique de l'accord. Il y a donc un *accord tonique majeur*; par exemple, *ut*, *mi*, *sol*, et un *accord tonique mineur*; par exemple, *ut*, *mi* bémol, *sol*, dont les parties peuvent paraître en trois différentes positions essentielles.

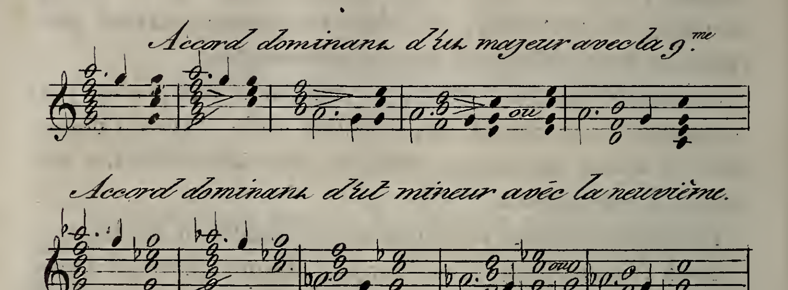
Si l'accord tonique, comme je viens de le dire, n'est pas susceptible de modifications, hors une seule, l'accord dominant en admet davantage ; celui-ci est la source de nos richesses harmoniques.

L'accord dominant se constitue par l'addition de la septième à l'accord parfait (majeur) du cinquième degré d'une gamme ; par exemple, *sol*, *si*, *ré*, *fa*. La cause de ses rapports intimes avec le ton d'*ut* est justement cette septième ; car elle (le *fa*) est la seule note par laquelle le ton d'*ut* se distingue du ton de *sol* ; et en éveillant alors l'idée d'*ut* comme elle détruit celle du ton de *sol*, elle fait nécessairement l'accord dominant. Acceptons dont les principales positions à l'accord dominant d'*ut* de la manière suivante, et leur résolution se fera comme il suit :

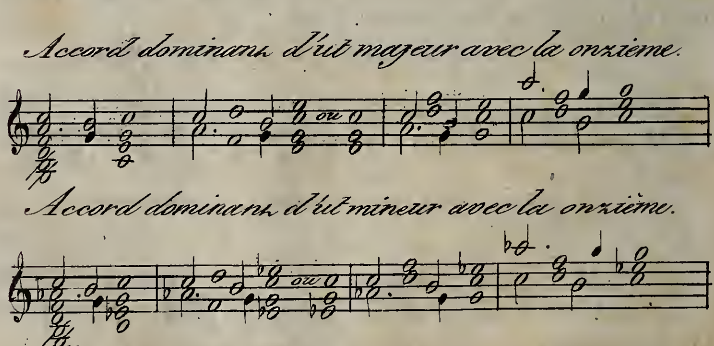


(1) Je ne trouve pas à défendre ces soi-disant octaves cachées.

On a trouvé qu'on peut remplacer l'octave de l'accord dominant par sa neuvième, qui, natnrellement, après un certain temps, fait place à cette octave, même dans la première des positions suivantes, où le remplaçant est appliqué en même temps avec la dernière.

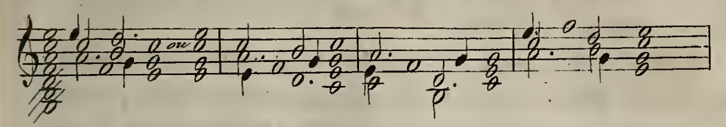


En analogie avec ce procédé, l'on a remplacé la tierce par la onzième, et la quinte par la treizième. Il est seulement à observer que le remplaçant fait toujours d'autant plutôt (1) place au remplacé, qu'il est plus éloigné de l'octave de l'accord, parce qu'il dissonne davantage en proportion de cet éloignement. Exemple :

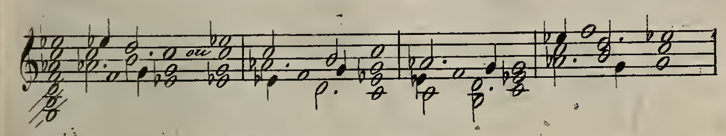


(1) Il n'est guère nécessaire d'observer qu'il faut, comme neuvième, à l'accord dominant d'*ut* mineur un *la* bémol, puisque il n'y a pas un *la* naturel dans *ut* mineur.

Accord dominant d'ut majeur avec la treizième.



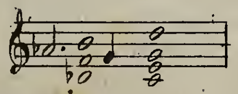
Accord dominant d'ut mineur avec la treizième.



Il n'est plus possible d'ajouter une quinzième comme remplaçant de la septième, puisqu'il manquerait alors de tous les rapports avec l'accord dominant originaire.

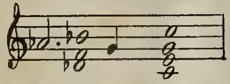
Cependant, il y a encore d'autres accords dominans d'*ut*; ils se font par des modifications conditionnelles de la quinte et de la tierce de l'accord.

Quand l'octave de l'accord dominant mineur est remplacée par la neuvième, l'on peut baisser la quinte originaire d'un demi-ton; l'on obtient alors cet accord



et il est seulement à remarquer qu'il devient par cette modification accord dominant d'*ut* majeur.

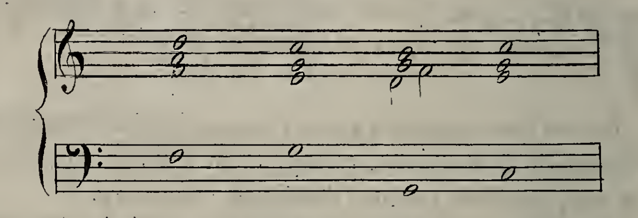
Enfin l'on peut, dans l'accord précédent, baisser d'un demi-ton la tierce originaire; c'est ce qui donne cet accord :



Aussi cet accord est accord dominant majeur.

On pourrait peut-être nommer ces derniers accords *accords dominans artificiels.* On les rend d'autant moins dissonnans, qu'on évite de les serrer ou de les concentrer dans l'espace d'une seule octave, etc.

Il résulte de cette analyse qu'il n'est pas possible qu'il y ait encore d'autres accords, à moins qu'on ne veuille prendre des mutilations et créations arbitraires, ou des accords incomplets pour des nouveaux accords; par exemple, l'accord *ré, la, fa* dans cette cadence :



qui n'est autre chose que l'accord dominant majeur avec la neuvième. Il serait trop long d'entrer ici dans de plus grands détails sur des formules et licences semblables qui, du reste, en partie au moins, peuvent se justifier. Je laisse aux musiciens à voir si mon système est véritablement complet, et je recevrai avec reconnaissance les objections qu'on pourra me faire à cet égard.

Agréez, etc.

François Stoepel.

Paris, septembre 1830.

INSTITUTION MUSICALE

Dirigée par M. François Stœpel, rue de la Chaussée-d'Antin, n° 28.

La méthode d'enseignement musicale de M. F. Stoepel est maintenant jugée dans ses principes comme dans ses résultats; approuvé par une commission du gouvernement, composée de MM. Chérubini, Boïeldieu, Auber, le comte Turpin et le vicomte de Ginestet. Il n'appartient pas à l'auteur d'en faire l'éloge.

ORDRE DES COURS :

Cours de piano et d'harmonie simultanément.

Les lundi, mercredi et vendredi, de une heure jusqu'à deux heures et demie.

Les mêmes jours, de deux heures et demie à quatre.

Les mardi, jeudi et samedi, de onze heures à midi.

Prix : 30 francs par mois; 75 fr. par trimestre.

Ces cours sont exclusivement consacrés aux dames; le public est admis tous les lundi de deux à quatre heures. Chaque élève de piano paiera 5 fr. à sa première entrée et 1 fr. tous les mois pour les frais de la bibliothèque musicale de l'institution.

Cours d'harmonie et de composition musicale.

Les lundi, mercredi et vendredi, de onze heures à midi.

Prix : pour 6 mois, 50 fr. ou 12 fr. par mois.

Cours de harpe (dirigé par Mme Boyer.)

Les mardi, jeudi et samedi, de deux heures et demie à quatre.

Prix : 40 fr. par mois.

Cours de chant (dirigé par M. Giacomelli.)

Les mardi, jeudi et samedi, de une heure à deux et demie.

Prix : 15 fr. par mois.

Pour renseignemens et pour leçons particulières, s'adresser tous les jours depuis midi jusqu'à une heure à M. Stoepel.

Les compositions suivantes de M. François Stoepel, comme toutes autres adoptées pour l'usage de l'institution, se vendent chez Ignace Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre.

STOEPEL (FRANÇOIS.) Nouveau système d'enseignement de piano; première partie, deuxième partie, dédié au Roi.

Rondo brillant pour 2 pianos à 4 mains.

Menus plaisirs des dames, ou airs allemands pour le piano à 4 mains.

Ouverture de *Pirata* pour 2 pianos à 4 mains.

Thêmes et variations faciles pour le piano.

Variations brillantes pour le piano avec acc. de flûte, 2 cors, 2 violons, alto et basse.

Encouragé par le succès que M. F. Stoepel a obtenu à Paris, M. Auguste Stoepel, son frère, a ouvert des cours de piano et d'harmonie simultanément, rue St.-Marc, n° 21. S'adresser à lui tous les jours, de midi à une heure.

(2 OCTOBRE 1830.)

DU SORT FUTUR

DE LA MUSIQUE.

L'effet nécessaire des révolutions politiques, semblables à celles qui ont éclaté en France en 1789 et en 1830, est de porter brusquement en avant les idées des peuples, et de franchir en un instant tous les intermédiaires entre le point de départ et celui d'arrivée. Une révolution n'est donc qu'une manière d'arriver vîte vers un but qu'on aurait atteint lentement dans l'ordre ordinaire des choses.

Les résultats de cette promptitude ne se font pas seulement sentir dans les choses politiques; ils se manifestent aussi dans les sciences, dans les arts, dans l'industrie, enfin dans tout ce qui est du domaine de l'intelligence. De nouveaux besoins sont créés; il faut qu'ils soient satisfaits, ou que la société souffre. Dans sa fameuse réformation, Luther ne se borna point à faire une blessure profonde à la religion catholique; car ayant substitué la puissance de la raison à celle de la foi, il ouvrit des routes nouvelles aux hommes d'état, aux philosophes, aux savants et aux artistes. L'aurore de la première révolution française vit naître une chimie nouvelle et rationelle, un nouveau système de peinture, et la puissance instrumentale dans la musique.

Mais les hommes les plus distingués sont rarement prépa-

rés à ces brusques changemens d'idées; en avant de leur siècle jusqu'à ce que la révolution commence, ils se trouvent en arrière dès qu'elle est faite. Les esprits supérieurs, capables de suivre le mouvement et de conserver leur position, sont toujours en petit nombre. L'âge mûr ne comprend point les besoins de la jeunesse, et traite de folie ce qui n'est que la conséquence de l'insurrection. Ainsi nos hommes politiques, ardens défenseurs de la liberté il y a trois mois, reculent devant une liberté plus grande et plus forte qui n'est plus en harmonie avec la marche progressive qu'ils s'étaient tracée; ainsi les artistes de génie qui ont poussé leur art dans une nécessité d'innovation, ne conçoivent rien au-delà des bornes qu'ils se sont prescrites, mais le torrent entraîne tout ce qui veut lui résister. Les bornes de l'amélioration ne sont que dans l'esprit de ceux qui les posent; il y a toujours quelque chose au-delà de ce qu'on a aperçu; qu'est-ce donc? demande-t-on. Qui peut le dire? Dieu seul le sait.

Appliquons ces principes à l'art musical, et nous comprendrons à la fois la cause de ces progrès et des résistances qu'on y a opposées. A quelle époque qu'on veuille remonter, on aperçoit cet art luttant contre les entraves dont l'entourent ceux mêmes qui lui ont imprimé un mouvement d'avancement, brisant ces liens et précipitant dans l'oubli de brillantes renommées pour en faire surgir de nouvelles. Cette instabilité qui fait le désespoir des hommes à réputations toutes faites, est l'origine de tous les petits moyens, de toutes les petites perfidies dont ceux-ci font usage pour conserver la suprématie qui leur échappe; mais vains efforts; tout cela recule à peine de quelques jours la victoire des idées et des capacités nouvelles. Que fait-on quand cette victoire est obtenue? On se répand en invectives contre *les folies du siecle*, contre *d'imprudens novateurs; décidément la musique est un art de mode qui ne vaut pas le temps qu'on lui consacre*, et mille autres choses semblables.

Examinons un instant cette phrase si souvent répétée dans des acceptions différentes : *la musique est un art de mode*. Si par *mode* on entend certains changemens périodiques auxquels cet art a été soumis depuis son origine, il est de toute évidence que la musique est un art de mode ; mais en ce sens, les autres arts, les sciences, la littérature, la philosophie, la politique même sont de mode, car la mode n'est alors que l'adhésion de la société pour des idées nouvelles ou des progrès. La musique est un art vague dans son objet, mais ses moyens sont immenses, et ses combinaisons n'ont point de bornes. Lorsqu'elle change de formes, elle avance, car elle ajoute l'inconnu au connu. Le goût du public pour une musique de formes nouvelles n'est donc point une mode ; c'est un progrès. Il n'en est pas de même des changemens dans les meubles et les habits : le caprice seul les fait naître, et ce qui est abandonné dans un temps est repris dans un autre. Si jamais on en revient aux opéras de Lulli et aux symphonies de Stamitz, la musique sera *un art de mode*, dans l'acception la plus rigoureuse du mot. Cet art ne varie donc pas simplement quand il change ; il s'enrichit ; car il ajoute de nouvelles combinaisons à celles qu'il possédait précédemment.

Les diverses parties de la musique qui ont éprouvé des améliorations successives, sont : l'harmonie, l'art d'écrire les formes scientifiques, la mélodie, prise, dans le sens absolu, les formes mélodiques, l'expression des paroles, l'expression passionnée, indépendante des mots, la disposition des phrases, la coupe des morceaux, le rhythme, l'instrumentation, enfin, les effets de sonorité, dans les voix et dans les instrumens. Chacune de ces parties a dominé à son tour, et chaque fois qu'on a fait un pas dans l'une ou dans l'autre, on s'est persuadé que le but était atteint, car les musiciens n'ont jamais pu se déshabituer de planter des colonnes d'Her-

cule dans leur art. De là, les résistances aux choses nouvelles, et, d'autre part, la vogue exclusive et insensée qu'elles obtenaient parmi ceux auxquels elles ouvraient une nouvelle source de jouissances. Les uns mettaient les bornes de l'art dans l'état actuel, les autres, dans l'état précédent. De toutes parts il y avait injustice et préjugé.

Que de choses à faire encore dans un art où tant de parties se combinent! Après tant de modifications, tant de progrès, qui pourrait ne pas voir, en y réfléchissant, que le but s'éloigne à mesure qu'on avance et que les bornes de l'art sont des fantômes vains. N'en doutons pas; on finira par se convaincre, malgré l'effervescence que feront naître des découvertes nouvelles, que l'état de la musique, quel qu'il soit, n'est et ne peut être qu'un état transitoire. Alors commencera un autre ordre d'idées. Au lieu de se passionner exclusivement pour tel ou tel système, on agrandira le cercle des jouissances, en les admettant tous. L'éclectisme s'introduira dans l'esprit des musiciens et du public, et avec lui naîtra la variété; variété d'autant plus grande que l'art s'enrichira sans cesse de choses nouvelles sans rien perdre des anciennes. *La variété!* c'est elle qui depuis l'origine de la musique a manqué au génie des artistes et aux sensations de tous. Avec les idées de but unique, de bornes de l'art, et avec les préjugés de passion qui dominaient tous les esprits, on a toujours retréci autant qu'on l'a pu le domaine immense de cet art, et l'on n'a voulu jouir que d'une certaine façon, tandis qu'il était possible de multiplier ses plaisirs. La *variété*, une fois introduite dans la musique, fera disparaître cette fatigue et même cet ennui, qui nous saisissent par l'uniformité des meilleures choses. Avec elle, la simplicité et la majesté du style de Palestrina, les formes scientifiques et élégantes de Scarlati, l'expression pathétique de Léo, de Pergolèse, de Majo et de Jomelli, la force dramatique de

Gluck, l'harmonie incisive de Jean Sébastien Bach, la puissance des masses de Handel, la richesse de Haydn, les accens passionnés de Mozart, la fougue indépendante de Beethoven, la suavité des mélodies italiennes, l'énergie des chants germaniques, les convenances dramatiques de la musique française, toutes les combinaisons de voix, tous les systèmes d'instrumentation, tous les effets de sonorité, tous les rhythmes, toutes les formes, toutes les ressources enfin, pourront trouver place dans le même ouvrage, et produiront des effets d'autant plus pénétrants qu'elles seront employées à propos.

La variété dans la production et dans les sensations, l'éclectisme dans les opinions, composent donc l'avenir de la musique. Alors il n'y aura plus d'école, plus de manière proprement dite; chacun comprendra qu'il peut, qu'il doit subir les conditions de sa conformation, au lieu de chercher à se façonner sur celle d'un autre; alors il n'y aura point de préférence pour un style aux dépens d'un autre, le génie seul dominera et il sera moins rare, car le génie n'est que de l'audace, et les artistes sauront, non-seulement qu'ils peuvent, mais qu'ils doivent oser.

Fétis.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Verhandelingen over de vraag : welke verdiensten Hebben zich de Nenrlanders vooral in de 14e, 16e en 16e eeuw in het vak der Toonkunst Verworven; en in hoe verre kunnen de Nederlandsche kunstenaars van dien Tijd, die zich naar italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzijkscholen, die zich kort daarna in italien hebben gevormd? Door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis (Dissertations sur la question : « Quel a été le mérite des Néerlandais dans la » musique, principalement aux quatorzième, quinzième et » seizième siècles, et quelle influence les artistes de la Neer- » lande, qui ont sejourné en Italie, ont-ils exercée sur les » écoles de musique qui se sont formées peu après cette épo- » que? » Par R. G. Kiesewetter et F. J. Fétis; couronnées et publiées par la quatrième classe de l'Institut-Royal des sciences, littérature et beaux-arts des Pays-Bas).

Amsterdam, J. Muller et Cie, 1829, 1 vol. in-4°.

La question qui a donné lieu aux mémoires de MM. Kiesewetter et Fétis fut mise au concours, en 1824, par la quatrième classe de l'Institut-Royal des Pays-Bas, pour l'année 1826; mais aucun mémoire n'ayant été envoyé, ou ceux qui avaient été fournis n'ayant point paru satisfaire aux conditions du concours, le prix fut proposé de nouveau dans la séance publique de l'académie, le 29 novembre 1826, pour

1828, et parmi les mémoires qui furent envoyés, il y en eut deux qui obtinrent les suffrages de la quatrième classe. Le premier, écrit en allemand sous ce titre : *Die verdienste der Niederlænder um die tonkunst*, etc., c'est à dire, Le *Mérite des Néerlandais dans la musique*, était l'ouvrage de M. Raphaël George Kiesevetter, conseiller référendaire de la Cour impériale d'Autriche à Vienne ; une médaille d'or lui fut décernée. La deuxième dissertation avait été écrite en français par M. Fétis, directeur de la *Revue musicale*. Celle-ci portait pour épigraphe ce passage du septième livre de l'Histoire vénitienne de Sabellicus : *Musicæ artis virum omnium, qui unquam fuerunt, sine controversiâ, præstantissimi sunt illi*. Cette dissertation a obtenu la médaille d'argent.

La question dont il s'agit est remplie d'intérêt pour l'histoire de la musique, car le *contrepoint*, c'est-à-dire l'art d'écrire la musique harmonique, dût ses progrès pendant les quinzième et seizième siècles aux musiciens belges, qui eurent la gloire d'instruire dans cet art les Italiens eux-mêmes. Ce fait si singulier, qui ne peut s'expliquer que par l'état de civilisation qu'avait fait naître dans les Pays-Bas le commerce et l'industrie à une époque où le reste de l'Europe était encore barbare, ce fait est avéré même par les écrivains italiens. C'est ce qui a fait dire à M. Fétis dans l'introduction de son mémoire :

« . . . . Qu'il me soit permis de rappeler, » dans une narration rapide, les variations du système » musical dans le moyen âge, et les perfectionnemens » successifs qu'il reçut jusqu'à l'époque qui doit nous occu- » cuper spécialement. Eh ! comment me refuser à cet exposé » qui révélera aussi les noms et les heureux travaux de tant » de Belges illustres ? Ici, comme dans tout le reste de ce » mémoire, nul besoin de recourir aux fictions pour exalter » le mérite d'écrivains obscurs ou de grands hommes imagi-

» naires ; point de ces systèmes où l'histoire est faussée pour
» caresser les préventions de l'historien ou la vanité d'un
» peuple. La vérité, les faits, les monumens et les éloges des
» générations passées, me dispenseront de recourir à ces
» faibles ressources indignes, de ma patrie et de mes juges. »

On peut donc considérer le point historique mis au concours par la quatrième classe de l'institut des Pays-Bas, comme un des plus intéressans de l'histoire de la musique, et peut-être même comme le plus important. Cette considération nous détermine à examiner avec soin les deux mémoires couronnés, et à en donner des extraits étendus que nous croyons de nature à piquer la curiosité des lecteurs de la *Revue Musicale.*

M. Kiesewetter a donné beaucoup plus de développement à son travail que M. Fétis, car son mémoire contient 104 pages in-4°, et un supplément de 10 pages qu'il a fourni pendant l'impression ; de plus, on trouve à la suite du texte 73 pages d'exemples de musique, extraits des œuvres d'anciens contrapuntistes ; morceaux d'autant plus intéressans qu'ils offrent des *specimen* du style de plusieurs chefs de l'ancienne école, tels que Busnois et Regis, dont on croyait que les ouvrages étaient perdus. Le mémoire de M. Fétis ne contient que 56 pages. Il était originairement plus long, parce qu'il avait cru devoir jeter un coup d'œil sur l'état de la musique dans les Pays-Bas, après les trois grands siècles indiqués au programe ; mais au moment de le livrer à l'impression, le secrétaire de l'académie a prié M. Fétis d'en retrancher tout ce qui sortait de la question.

Ce n'est pas seulement par l'étendue de l'ouvrage que les deux mémoires sont différens, car M. Fétis s'est borné exactement aux musiciens belges dont il s'agissait, et n'a parlé de l'état de la musique chez les autres nations européennes qu'autant qu'il lui a paru que cela était nécessaire pour faire

comprendre l'influence que ces musiciens y ont exercée. Le plan de M. Kiesewetter était plus étendu ; car il a embrassé dans son mémoire l'histoire du contrepoint dans toute l'Europe pendant les trois siècles soumis à ses investigations ; en sorte qu'on trouve dans son ouvrage presque autant de renseignemens sur les musiciens italiens, français et allemands de ces époques, que sur les musiciens belges. Parmi ceux-ci, M. Fétis a choisi ceux qui ont exercé de l'influence sur leur art, et a négligé les autres. Plus scrupuleux, M. Kiesewetter a cité tous les noms, même lorsque les renseignemens historiques manquent pour établir d'une manière positive le degré de talent des artistes. Ces deux manières d'envisager la question ont leurs avantages et leurs inconvéniens ; l'une est peut-être plus philosophique, plus conforme à l'esprit de l'histoire ; l'autre offre plus de matériaux aux recherches des écrivains spéciaux qui auraient à traiter des sujets analogues.

Le programe demandait que les auteurs des mémoires établissent particulièrement avec détail la part que les musiciens belges ont eue dans les progrès de la musique en Italie. MM. Kiesewetter et Fétis ont traité cette question aussi consciencieusement qu'il leur a été possible d'après les matériaux qu'ils avaient à leur portée ; mais il est fâcheux que les excellens mémoires de M. l'abbé Baini sur le célèbre compositeur Jean Pierlouis de Palestrina n'aient point été publiés avant qu'ils entreprissent leur travail ; ils y auraient puisé des renseignemens précieux pour cette partie de leur ouvrage ; renseignemens qui n'existent que dans les archives du Vatican, de la chapelle pontificale ou de quelques autres églises de Rome, et qui n'avaient jamais été mis au jour. Une multitude de faits curieux, absolument inconnus avant que M. l'abbé Baini eut publié son livre, démontrent d'une manière bien plus certaine qu'auparavant, l'influence immense

que les musiciens belges ont eue sur la musique en Italie dans la seconde moitié du quinzième siècle et dans la première du seizième ; M. Kiesewetter a si bien reconnu l'importance de ces renseignemens, qu'il en a consigné une partie dans le supplément à son mémoire qu'il a fourni pendant l'impression.

Les deux auteurs des mémoires débutent par jeter un coup d'œil sur la situation de la musique au moyen âge, afin de faire comprendre en quoi consistent les découvertes des musiciens belges. M. Fétis s'exprime ainsi à son entrée en matière :

« Rome et l'empire d'Occident avaient succombé sous les » efforts, sans cesse renaissans, de cette multitude de bar- » bares qui, pendant près de deux siècles envahirent suc- » cessivement les Gaules, l'Espagne et l'Italie. Dans ces » temps de fureur et de dévastation, les arts, déjà bien dé- » générés depuis la translation du siége de l'empire à By- » zance, avaient absolument disparu. Le musique, étran- » gère à des mœurs si féroces, ne faisait plus enten- » dre ses accens que dans les cantiques des chrétiens. En » vain Boèce, infortuné ministre de Théodoric, avait tenté » de faire revivre le goût de cet art par la composition d'un » traité, où les principes des théoriciens grecs sont disposés » et analysés avec une méthode exquise ; l'anéantissement » de toute civilisation, dont les causes remontaient au-delà » de Constantin, ne laissant aux peuples que le soin de leur » conservation, la musique n'eut plus d'autre asyle que » l'église et les cloîtres.

» Non-seulement cet asyle la préserva de toute destruc- » tion, mais elle y devint l'objet des méditations d'une foule » de pontifs, d'évêques, de clercs et de moines, qui, par » leurs travaux, changèrent insensiblement sa forme et son » objet, et préparèrent à la musique moderne ce degré de » perfection où elle est parvenue. Dès la fin du sixième

» siècle, Grégoire le Grand, qui occupa le Saint-Siége de-
» puis 591 jusqu'en 604, recueillit avec soin ce qui restait
» des chants de l'ancienne Rome, y ajouta les principaux
» cantiques de l'église grecque, et forma de cette réunion
» son Antiphonaire qu'il appela *Antiphonarium Centonem*;
» titre qui indique son origine. Les signes dont il se servit
» pour le noter étaient les sept premières lettres de l'alpha-
» bet latin, dont l'usage se conserva jusqu'au milieu du
» neuvième siècle, où Hucbalde, moine de Saint-Amand, en
» proposa d'autres.

» Depuis la réformation du chant par Saint-Grégoire, les
» écrivains, dont les travaux avaient eu pour objet la mu-
» sique, n'avaient rien ajouté à la doctrine du pontife; car
» si l'on examine avec soin les ouvrages d'Isidore, évêque
» de Séville, d'Alcuin, d'Aurélien, moine de Rome, et de
» Remi d'Auxerre, que le savant abbé Gerbert a donnés dans
» sa précieuse *collection des écrivains ecclésiastiques sur la
» musique*, ce qu'on y trouve de plus remarquable, est une
» définition assez satisfaisante des tons du chant grégorien, au
» milieu d'un fatras inutile sur la musique des anciens. Mais
» à la fin du neuvième siècle, Hucbalde introduisit dans l'art
» musical des innovations importantes, dont nous allons don-
» ner une idée, et il eut la gloire de commencer cette série
» d'inventeurs Néerlandais dont les noms doivent figurer
» dans ce mémoire. »

Ici M. Fétis expose la doctrine de Hucbalde, inventeur d'une notation spéciale, et entre dans des développemens assez étendus sur les travaux de Francon de Cologne, auteur d'ouvrages importans concernant la musique mesurée et l'harmonie sur son commentateur Marchetto de Padoue, et sur Adam de le Hale, trouvère, poète et compositeur du treizième siècle, et ces recherches le conduisent jusqu'au

commencement du quatorzième, où se termine son introduction.

M. Kiesewetter suit une route à peu près semblable dans le début de son mémoire Après avoir examiné sommairement les ouvrages qui ont parlé avec quelque développement des musiciens belges. il entre en matière et divise son travail en quatre sections dont les intitulés sont :

1° Quelle part ont prise les Néerlandais à l'invention et au perfectionnement de l harmonie, c'est-à-dire du contrepoint simple?

2° Peut-on attribuer aux Néerlandais l'invention du contrepoint composé ou contre-point double?

3° Les Néerlandais ont-ils, les premiers, mis en application le contrepoint composé?

4° Quelle influence ont exercée les Néerlandais sur le perfectionnement de l'art chez les autres nations et sur la formation des écoles?

Dans la première section, après avoir, ainsi que M. Fétis, porté ses investigations sur les travaux de Hucbalde et de Francon, M. Kiesewetter cite quelques musiciens étrangers aux Pays-Bas, tels que Walter-Odington, anglais, Jérôme de Moravie, Philippe de Vitry, français, Marchetto de Padoue, Jean de Muris, Anselme de Parme, Philippe de Caserta, Prodoscimo de Beldomandis, et deux carmes nommés Jean Hothbi et Nicaise Weyts. Cette revue rapide n'indique guères que des noms, sans préciser les travaux. C'est à Tinctoris que M. Kiesewetter commence à entrer dans des détails plus positifs sur les musiciens belges; fidèle au plan qu'il avait adopté, il parle aussi de Guillaume Garnerius, de Bernard Ycart et de Gafori, autres professeurs et écrivains du même temps. Après ce travail préparatoire, il arrive à sa seconde section, où il s'exprime ainsi :

» Le système qui s'était développé dans le quatorzième siècle, et qui était encore en usage pendant la première moitié du quinzième, système qu'ont exposé Tinctoris, Franchinus Gafurius, Spataro, Piétro Aaron et d'autres encore, n'était autre chose que ce *contre-point simple* qui, une mélodie étant donnée, apprend à y adapter une ou plusieurs parties, soit qu'à une note réponde à une note de la même valeur, soit qu'à une note longue en soient opposées plusieurs d'une durée moindre. La seule exigence de ce mode de composition était la pureté d'harmonie dans le passage d'un accord à un autre.

» Ce fût, à ce qu'il paraît, vers le milieu du quinzième siècle, que les musiciens, fatigués de l'uniformité qu'engendrait nécessairement ce système, résolurent, dans un moment d'impatience naturel au génie ainsi entravé, et sans soupçonner encore les ressources de la mélodie, de frayer une nouvelle route.

» Alors naquit ce genre de composition appelé dans le principe *rota*, plus tard, par extension, *canon*, et même dans certaines circonstances *fugue*. Là, le compositeur se proposait, tantôt, après un certain nombre de mesures, de reproduire dans une seconde ou dans plusieurs parties, le chant soit à l'unisson, soit à un autre intervalle, soit même sous une forme entièrement différente; tantôt, d'introduire une phrase très-courte (*pes*) qu'il faisait monter ou descendre d'un degré à certains intervalles ou bien qu'il augmentait ou diminuait (*cum diminutione vel augmentatione*). Le but de ce nouveau mode était de faire naître l'harmonie de la réunion des parties. Tel est le système, que contrairement au premier que j'ai appelé *contre-point simple*, je nomme *contre-point composé* (*einfacher contrapunkt*, *künstlicher contrapunkt*), de même que je n'accorde qu'aux compositeurs, dans ce dernier système, le nom de contrapuntistes.

» Beaucoup d'auteurs ont remarqué et répété *que les plus anciens ouvrages de contre-point appartiennent aux Neerlandais et sont l'œuvre d'un Ockeghem, d'un Obrecht, d'un Josquin, d'un Brumel, etc.*, et il paraît que ces écrivains ont employé ici le mot de *contre-point* dans toute son étendue.

» *Burney* qui, s'appuyant sur un manuscrit de *Tinctoris* et sur une ancienne *rota* composée pour un texte anglais et trouvée dans une bibliothèque anglaise, réclame pour ses compatriotes l'honneur de l'invention, fait remarquer néanmoins que *Doni* dans ses *libreria* (1550) cite les noms de *Josquin* et de *Morales* comme les plus anciens; et que *Morley* (dans sa *Plaine and easie introduction to practicall musick. London*, 1597 et 1608) reconnait *Ockenheim* et son élève *Josquin* pour les plus anciens compositeurs du continent.

» *Zacconi*, écrivain musical distingué du seizième siècle, compte dans sa *Prattica di musica* (Venise 1596) parmi ceux qu'il appelle les *antichi*, Ockenheim, Josquin, Mouton, Brumel, Heinrich Isaac, Louis Senfel, *e molti altri*; parmi les *vecchi*, Adrien Willaert, Morales, Ciprien Rore, Zarlino, Palestrina, *ed altri*, et enfin parmi les *moderni*, il range ses contemporains et les compositeurs qui étaient morts récemment, jeunes encore.

» L'on voit que lorsqu'il s'agit de contrapuntiste, les écrivains s'accordent à citer Ockenheim comme le plus ancien.

» Cependant les annales de l'art citent quelques autres noms qui auraient brillé d'un vif éclat dans le quinzième siècle. *Tinctoris* s'exprime ainsi à ce sujet:

« Ce nouvel art a pris son origine chez les Anglais; à la
» tête de ses inventeurs se trouve *Dunstable*. *Dufay* et *Bin-*
» *chois*, étaient leurs contemporains en France. Après eux
» vinrent les modernes, Ockenheim, Busnois, Regis et Ca-
» ron, qui sont les meilleurs compositeurs que j'aie jamais

» entendus, et auxquels les Anglais même ne peuvent plus
» être comparés; car tandis que les premiers enfantent tous
» les jours de nouveaux chants, les derniers se traînent en-
» core sur des compositions usées. Preuve certaine de la
» petitesse de leur génie musical. Mais déjà la mort nous à
» enlevé plusieurs de ces hommes célèbres que j'admire dans
» leurs compositions pleines d'invention et de grâce. »

» Si l'on doit par conséquent s'en rapporter à Tinctoris, les Français *Dufay* et *Binchois* et l'Anglais *Dunstable* précédèrent le Neerlandandais *Ockenheim*, et celui-ci eut pour contemporains *Bunois*, *Regis* et *Caron*. Il est à remarquer cependant qne Tinctoris lui-même établit déjà une différence entre le style français et néerlandais et le style anglais.

A Dunstable, Dufay et Binchois cités comme prédécesseurs d'Ockenheim, j'ajoute encore deux noms, dont Franchinus Gafurius invoque l'autorité dans sa *practtica musicæ* : ce sont *Eloy* et *Brasart*, noms que je n'ai retrouvés ni dans le dictionnaire de *Gerber*, ni dans aucun autre ouvrage.

» *Spataro* seul parle de *Dufay* et mentionne une messe composée par lui en l'honneur de Saint-Antoine de Padoue, mais je n'ai pu trouver aucun ouvrage, ni de lui, ni de son compatriote *Binchois*.

» Quant à *Eloy* et *Brasart*, rien ne peut faire supposer qu'ils aient connu le *contrepoint composé*; Franchinus invoquant leur autorité pour un tout autre objet.

» On sait que *Dunstable* était un savant, un grand musicien pour son époque et qu'il écrivit (ce qui au reste est fort douteux) un traité manuscrit : *De musicâ mensurabili*. Il vivait dans la première moitié du quinzième siècle, et mourut en 1458. *Burney* lui-même avoue (Hist. t. II p. 443) qu'il n'a rien retrouvé des anciens contrapuntistes anglais, cités par Morley, tels que *Pashe*, *Jones*, *Dunstable*, *Power*, *Orwell*, *Wilkinson*, *Guinneth*, *David* et *Riscy*, excepté ce-

pendant quelques ouvrages de *Joseph Guinneth* et de *Robert Davis* qui florissaient sous le règne d'Edouard IV (de 1471 à 1483), lesquels ouvrages sont encore très-grossiers et bien au-dessous des compositions de *Bonadies, Ockenheim, Henri Isaac, Josquin, Fairfax* et *Taverner* qui parurent vingt ou trente ans plus tard.

» Il ajoute qu'à en juger d'après les citations de Franchinus et de Morley qui donnent quelques parties de motets et d'un *Veni S. Spiritu* de Dunstable; les mélodies de ce dernier étaient fort insignifiantes; quant à l'harmonie, dit-il, on ne peut pas en juger sur une seule partie.

» Tels sont par conséquent les prédécesseurs d'Ockenheim, ces Anglais; chez lesquels le *nouvel art* a pris naissance, et à la tête desquels se place *Dunstable!*

» Il faut conclure de là que Tinctoris entendait par *nova ars*, non ce contrepoint composé, que du reste il aurait déjà pu connaître, mais le contrepoint simple. Cette opinion est d'autant plus vraisemblable, que des écrivains postérieurs ne donnèrent évidemment que cette acception aux mots *nova ars* dont ils qualifiaient l'art par rapport à la musique des anciens. On est forcé de reconnaître maintenant que Tinctoris, qui attribue aux Anglais l'invention de ce *contrepoint simple*, n'avait aucune connaissance des compositeurs florentins du quatorzième siècle.

» Du reste, *Adrianus Petit Coclicus*, élève de Josquin, me semble avoir le mieux entendu la classification des musiciens dans son *Compendio musices* (Nuremberg, 1552). Dans son chapitre *de Musicorum generibus* il les partage en quatre classes. Il range dans la première ceux qui les premiers ont eu quelques notions musicales : *Orphée*, *Boëthius*, *Guido*, *Ochenheim*, *Obrecht* et *Alexandre* (*Agricola*); dans la deuxième, les mathématiciens, les théoriciens, qui selon lui, n'ont fait que retarder les progrès de l'art: *Jean Geys-*

lin, *Jean Tinctoris*, *Franchinus*, *Dufay*, *Busnoe*, *Buchois*, (*Binchois*), *Caronti* et *complures alii*; dans la troisième, ceux qui ont réuni avec un rare talent la pratique à la théorie, ceux qui ont produit ces chants qui font encore l'admiration générale : *Josquin*, qui occupe la première place, ensuite les autres *peritissimi musicæ et artificiosissimi symphonisti*. *Pierre de la Rue*, *Brumel*, *Henri Isaac*, et une grande quantité de grands maîtres allemands et néerlandais. Enfin il compose la quatrième section, d'un grand nombre d'élèves encore vivans, des grands maîtres précédens, dont on trouve les noms dans l'histoire de Forkel, tom. 2, pag. 516 et suivantes.

» On cite encore comme *ancien contrapuntiste* et prédécesseur d'Ockenheim, un Allemand, *Jean Godendach* ou *Bonadies*, maître du célèbre Franchinus Gafurius. Mais d'abord je ne puis accorder que *Godendach* appartienne au quinzième siècle; ensuite je le considère comme Néerlandais et non comme Allemand.

» Enfin, je puis encore citer quelques contemporains qui *paraissent* avoir été contemporains d'Ockenheim; je dis *paraissent*, car ils ne sont connus que de noms et d'un très-petit nombre de littérateurs : ce sont *Philippe de Bruges*, connu aussi sous le nom de *Philippon*; *Philippus de Primis* et *Jean de Ubrede*, desquels parle Spataro dans son *Traité de Musicâ*; *Ayne* ou *Nayne*, *Hinot*, *Stockem*, *Japart*, *Hylaere*, probablement tous Néerlandais, et dont *Pietro Aaron* (*Tratt. della nat. e cogniz de Tuoni*) ne cite que quelques chansons; *Longueval* duquel on reproduit quelques motets latins (*P. Aaron*, *ibid*), et *Orto* qu'Aaron regarde comme contemporain de De la Rue, Agricola, Isaac, Obrecht, Compère et Japart.

» Enfin, et encore d'après Piétro Aaron (*Toscanello* 1523, *cap.* 38) *Acaen*, dont on reproduit quelques motets latins,

et une chanson, et *Joannes de Monte*, maître de *Bartolomeo Ramis de Pareja*, écrivain musical espagnol, déjà connu en 1482. Mais il paraît que Joannes de Monte appartient à la classe des théoriciens, car on ne retrouve de lui ni une composition, ni aucun autre écrit.

» L'histoire n'offrant aucun document jusqu'à Ockenheim, il est fort difficile de désigner l'inventeur ou l'époque de la naissance du *contrepoint comparé*, et il ne faut pas s'en étonner, car la découverte la plus admirable n'attire sur elle l'attention des générations, que lorsqu'elle a déjà acquis un certain degré de perfection.

» L'idée d'obtenir une harmonie régulière par la reproduction d'un chant dans plusieurs parties, l'invention de la *rota* parut être aussi ancienne que la naissance de l'harmonie; déjà dans *de Muris* il en est parlé, mais il fallait une certaine connaissance du contrepoint simple pour espérer de développer, par la réunion de plusieurs parties, une mélodie présentée sous une forme primitive très-simple.

» Le premier canon écrit de cette manière, paraît être celui que cite Burney « *Summer is come in* » à quatre parties, dans lequel deux autres parties forment un second canon sur la syllabes *cou, cou*. Cette *rota*, citée aussi dans l'histoire de Forkel, est d'une harmonie pure et remarquble pour son époque, c'est-à-dire, pour la première moitié du quinzième siècle. Cependant cette composition anglaise ne peut avoir servi de modèle aux compositeurs néerlandais qui ne la connaissaient sans doute pas, et qui, lorsqu'elle parut, s'occupaient déjà des chefs-d'œuvres qui étonnèrent le monde quelque temps après.

» M. Fétis a annoncé, dans sa *Revue Musicale*, qu'il donnerait des détails étendus sur les ouvrages de *Dufay* et de *Binchois*; mais jusqu'à présent il n'a encore rien publié. J'ai retrouvé quelques ouvrages de *Busnoys* et de *Regis*, dont je

me propose de parler avec détail dans la suite de ce mémoire, mais je me contenterai en ce moment d'affirmer qu'ils appartiennent aux productions du contrepoint composé.

» Il me paraît donc prouvé qu'Ockenheim (à côté duquel Tinctonis place Busnoys, Regis et Caron) doit être rangé parmi les plus anciens compositeurs néerlandais, et regardé comme le chef de la nouvelle école, d'autant plus qu'aucun de ses contemporains ne saurait lui être comparé, et que les compositeurs plus modernes, tels que Agricola, Brumel, Loyset, Gaspard, Josquin et de la Rue, sont presque tous ses élèves. Il est prouvé de même qu'Ockenheim inventa plusieurs espèces de canons, et trouva la manière de former plusieurs parties sur une première; témoin son morceau composé pour 36 parties. Sa messe *ad omnem tonum*, et ses autres ouvrages, reproduits par *Glarean*, attestent les progrès qu'il fit faire à son art.

» Ockenheim, par ses préceptes et son exemple, créa par conséquent un nouveau mode de composition; il fut le chef de cette école avec laquelle commença, non-seulement la période des compositeurs néerlandais, mais encore une nouvelle ère pour la musique. »

(La suite au prochain numéro.)

F . . . Y.

QUESTION DE THÉORIE HARMONIQUE.

A M. FÉTIS, DIRECTEUR DE LA *Revue Musicale*.

Paris, le 19 septembre 1830.

Monsieur,

J'ai lu plusieurs ouvrages concernant l'harmonie et la composition, et dans tous j'ai trouvé des règles sur les *fausses relations* qui ne m'ont semblé ni claires ni fondées, et qui ont laissé dans mon esprit beaucoup d'incertitude sur l'emploi de quelques intervalles. Pour dissiper ceux-ci, je ne crois pas, Monsieur, pouvoir mieux m'adresser qu'à vous, qui avez approfondi toutes les questions de la théorie et qui savez les mettre *à la portée de tout le monde*.

Tous les théoriciens rangent parmi les fausses relations, les passages de deux notes qui laissent dans l'oreille la sensation de l'intervalle de *triton*, et défendent l'usage de ces successions. Mais comment peut-il se faire que l'on emploie à chaque instant ensemble les deux notes qui forment cet intervalle, et qu'on ne permette pas de les faire entendre successivement? Si ces notes sont d'un mauvais effet à l'oreille, cet effet doit être plus sensible quand elles sont frappées simultanément, que lorsqu'elles se succèdent; mais il est évident pour tout le monde que, loin d'être désagréable, l'accord de triton fait un fort bon effet dans la musique. Il me semble donc que la règle des fausses relations est dictée par le pré-

jugé plutôt que par la raison ; au reste, je m'en rapporterai à votre décision à cet égard.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération,

R.....

RÉPONSE.

La question sur laquelle on me fait l'honneur de me consulter, est généralement mal comprise, parce qu'elle est mal exposée par les harmonistes. On ne s'explique point d'une manière suffisante sur la nature de certaines fausses relations ; je dis *de certaines fausses relations*, parce qu'il n'y a point de difficulté pour les relations d'octaves augmentées ou diminuées, et de quinte augmentée ; quiconque a l'oreille juste, sent que les successions qui donnent lieu à de pareilles relations, n'ont rien que de désagréable ; mais il n'en est pas de même de la relation de *triton*, qui n'est mauvaise que lorsqu'elle trahit la tonalité. Qu'il me soit permis de citer sur les fausses relations ce que j'ai dit dans mon *Traité du contre-point et de la fugue* (première partie, p. 5) ; cette citation servira à faire comprendre facilement l'explication que j'ai à donner sur le triton.

« L'expérience a démontré que la justesse d'intonation » dépend non seulement du choix des intervalles pris isolément, mais aussi de la succession de ces intervalles entre » eux. En effet, il existe entre le son qui vient d'être entendu par le chanteur et celui qu'il doit articuler, une » relation qui facilite l'intonation si elle ne rappelle à son » oreille que des intervalles de tierce, de quarte et de » quinte justes, de sixte ou d'octave. Mais si le son quitté » par une voix, et celui qui est articulé par une autre sont

» en relation d'octave augmentée ou diminuée, de triton ou
» de quinte augmentée, il en résultera des intonations
» douteuses, *ou même des successions de tons qui ne sont*
» *point analogues* : on a donné le nom de *fausses relations*
» à celles de cette nature; elles sont rejetées du contre-
» point.

» La relation de triton peut n'être point fausse si l'on ne
» fait pas de repos sur l'une des deux notes qui donnent la
» sensation de cet intervalle; mais si l'on fait entendre les
» quintes sur le quatrième degré lorsque celui-ci est précédé
» de la dominante, accompagné de la tierce, il en résultera
» une sensation de deux tons sans analogie, et la relation
» sera complètement fausse. »

En effet, supposons qu'on entende la tierce majeure *sol*, *si*, on aura la sensation momentanée du ton de *sol*, que cet accord soit suivi de celui de *fa*, *ut*; celui-ci fera sentir le ton de *fa*: or, entre les tons de *sol* et de *fa* qui se succèdent de cette manière et sans préparation, il n'y a point de contact, et l'oreille est blessée. Le ton de *fa*, prononcé avec force par la quinte *fa*, *ut*, demandait le *si* bémol; le *si* bécarre fait avec *fa* une relation de triton qui gêne le chanteur, qui rend son intonation douteuse et l'acte de cadence est faux.

Maintenant supposons que la sixte *fa*, *ré*, succède à la tierce *sol*, *si*, au lieu de la quinte *fa*, *ut*; il y aura encore une relation de *triton*, mais elle ne sera point fausse, parce que ces deux accords appartiendront au ton d'*ut*, le premier comme accord de dominante, le second comme accord de quatrième degré; le chanteur n'hésitera pas à faire entendre l'intonation de *fa*, parce que la sixte lui facilitera cette intonation; en un mot, il y aura de l'affinité entre les deux harmonies.

Cette analyse me paraît suffisante pour démontrer l'origine de la règle sur les relations de triton.

Remarquez que cette règle qui proscrit toutes les relations d'intervalles faux a bien moins pour objet de ne point blesser l'oreille de celui qui écoute, que de faciliter l'exécution des chanteurs; ce qui le prouve, c'est que la sévérité de cette règle s'affaiblit beaucoup dans la musique instrumentale où les intonations sont toutes faites ou déterminées par des positions invariables.

Je desire que ces explications ne laissent plus de doute dans l'esprit de la personne qui m'a fait l'honneur de me consulter, et qu'elles puissent, en outre, être utile à tous les jeunes harmonistes.

Fétis.

ANECDOTES

Handel dirigeant la répétition d'un des ses oratorios, entendit tout un instrument qui lui était inconnu et qui jouait avec les basses : *Qu'est-ce donc que ces sons abominables qui me déchirent les oreilles*, s'écria-t-il. — Ce sont ceux d'un serpent ; lui répondit-on. — *Un serpent ? Il n'est pas vraisemblable que ce soit celui par qui Eve fut séduite.*

— Un antagoniste de Cafarelli disait un jour à un Français, qui s'extasiait sur le talent de ce célèbre chanteur : « Oui, il a dou talent, oune belle voix ; ma il manque per » le cuor. Gli était à Rome oun petit poulisson ; oun seigneur » romain l'entend canter et lui dit : Veux-tou apprendre la » mousique? Le petit drôle il y consent. Le seigneur loui » donne un maître, *le fait castrer de son argent* ; ma la pe» tit couquin il n'en a jamais ou de la reconnaissance ».

— Un amateur de musique, dont l'oreille était fausse et l'intelligence fort bornée, aimait fort à jouer sa partie de second violon dans des quatuors où il portait ordinairement le désordre. Ses amis voulurent s'assurer s'il comprenait la musique qu'il exécutait, et mirent sur son pupitre un autre morceau que celui qui devait y être. Il est facile de se faire une idée du charivari qui résulta de ces instrumens qui faisaient entendre des morceaux qui n'avaient aucun rapport. Chacun fit bonne contenance, et lorsqu'on fut arrivé à la fin, on demanda à notre amateur ce qu'il pensait de cette musique : *elle est fort jolie*, dit-il, *pourtant je crois qu'il y avait des fautes dans ma partie*, *car je suis arrivé à la fin une mesure avant vous*, *et je suis certain d'avoir bien compter les pauses.*

NOUVELLES DE PARIS.

Les vacances du Conservatoire de musique sont terminées et les études ont recommencé le 1er de ce mois. Rien n'est décidé sur le sort futur de cet établissement ; la commission chargée de la liquidation de la liste civile n'a point pris de décision à son égard, mais tout porte à croire qu'il rentrera dans les attributions du ministre de l'intérieur, à moins qu'il ne soit formé un ministère des beaux-arts et des travaux publics, comme le bruit en court depuis quelque temps ; dans ce cas, le Conservatoire ressortirait de ce ministère. La lenteur qui règne dans les travaux des commissions, est d'un effet très-fâcheux, en ce qu'elle prolonge l'incertitude et le découragement des artistes. D'autre part, l'époque de la formation des budgets des divers établissemens d'arts arrive ; ces budgets doivent faire partie du travail général qui doit être soumis à la Chambre des Députés, et il est impossible de les établir avant que l'existence des écoles et des théâtres soit constituée ; il nous semble que cette dernière considération devrait être suffisante pour exciter le zèle des commissaires et hâter leurs travaux.

— La séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, pour la distribution des grands prix de musique, de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure, devait avoir lieu aujourd'hui ; mais les jeunes peintres ayant interrompu leurs travaux pendant les fameuses journées de juil-

let, et ne les ayant repris que vers la fin du mois d'août, n'ont pu avoir fini leurs tableaux dans le temps qui leur était fixé; un nouveau délai leur a été accordé, et la séance est remise à la fin de ce mois. Nous ignorons si les deux cantates qui ont obtenu un double premier grand prix de composition musicale seront exécutées, ou si l'une d'elles seulement obtiendra cette faveur.

— Nous avions été induit en erreur lorsque nous avons annoncé que le nouvel opéra-comique intitulé l'*Enlèvement* qu'on répète en ce moment au théâtre Ventadour, serait représenté le 5 de ce mois. Le congé de Chollet n'ayant fini que le 30 septembre, cet acteur n'a pu commencer à étudier le rôle important qu'il a dans cet ouvrage, que le 1er octobre. Le temps nécessaire pour ses études et les répétitions générales reculeront la première représentation jusqu'au 15 de ce mois. L'administration ne néglige rien pour assurer à l'*Enlèvement* un succès qu'on dit être mérité par l'intérêt du sujet comme par le mérite de la musique.

— C'est ce soir que doit avoir lieu l'ouverture du théâtre italien. La curiosité publique doit être excitée doublement par un ouvrage nouveau et par une cantatrice qui a obtenu de grands succès en Italie. L'orchestre, renouvelé en grande partie, est, dit-on, excellent et exécute avec un soin, un fini qui rappelle les beaux jours de l'Opéra-Bouffe.

On nous fait observer que nous avons été induit en erreur à l'égard de MM. Gras, Halma et Millault, et que ces artistes ont quitté volontairement l'orchestre du théâtre italien pour entrer à celui de l'Opéra. Cela étant, on nous a trompé en nous présentant une réclamation de tousl es musiciens et choristes réformés contre la mesure qui les a privés de leur emploi. Cette réclamation portait les noms des trois violonistes qui viennent d'être nommés. Nous nous sommes refusés à l'insérer, en faisant observer à celui qui nous la pré-

sentait, que des entrepreneurs doivent être libres de choisir ceux qu'ils emploient.

A l'égard de M. Girard, chef d'orchestre, on nous dit qu'il est un des élèves les plus distingués de MM. Reicha et Baillot, qu'il a obtenu le premier prix de violon en 1820, à l'école royale de musique, et qu'il connaît bien le répertoire du théâtre Italien. Nous ne nions rien de tout cela, nous avons dit que nous ne connaissions point M. Girard comme chef d'orchestre, mais l'ignorance où nous sommes ne préjuge rien contre son talent. Au reste, depuis la publication de notre septième livraison, nous avons appris que M. Girard a déployé beaucoup de fermeté, de zèle et d'intelligence dans les répétitions des divers ouvrages qui ont été mis à l'étude; nous saurons bien lui rendre justice quand le moment sera venu de juger de son habileté.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Le moment présent est peu favorable aux arts de la paix, la musique surtout, pour que ces douces impressions soient goûtées et desirées, veut de la tranquillité d'esprit, du loisir, et la crise politique qui agite l'Europe, n'en laissera guère avant que la révolution, quelle qu'elle puisse être, qui doit s'accomplir partant, ne soit devenue un fait reconnu et consolidé. Jusque-là, il ne faut espérer que quelques intermittences qui permettront aux masses de s'unir aux oisifs privilégiés de la civilisation pour redemander de temps à autre les jouissances qui faisaient nos délices; les œuvres d'art deviendront nécessairement aussi rares que les occasions de les apprécier, et nous devrons nous trouver fort heureux si le dépôt des traditions et du goût se conserve à peu près intact pendant la durée de la crise. Ce résultat nécessaire est d'autant plus triste que l'esprit de la révolution actuelle ne nous permet pas d'agréer une impulsion innovatrice. Le caractère de cette révolution est en effet tout national et nullement enthousiaste. Cela vaut sans doute mieux pour le bonheur des peuples, mais l'ami de l'art regrette cet élan d'enthousiasme qui fut la source de tant de belles inspirations; on raisonne, on discute partout, mais l'exaltation qui naît et s'accroît ordinairement par la nouveauté de l'entreprise et par la difficulté de l'exécution, n'a plus de cause là où l'on résout des questions agitées depuis quarante ans, et où la résistance n'est pas irritante. Il est donc certain

que les esprits seront détonrnés pendant très-longtemps au profit de la politique, et nous devons l'espérer, au profit de l'état social; mais l'art doit nécessairement y perdre ou cesser de gagner pendant un temps plus ou moins long. Ce sont là de ces compositions qu'on doit accepter, parce qu'elles sont des nécessitées, et nousespérons que si l'esprit de l'artiste s'afflige, le cœur du citoyen aura du moins de quoi se réjouir.

Ces sentimens dominent partout, et dans la musicale allemagne, on ne s'entretient plus que des événemens de France et de Belgique, et de l'écho que la révolution rend dans ce pays. A Berlin, les récits des trois jours ont surpris Mlle Heinefetter au milieu de son triomphe, et peu s'en est fallu que cette belle *Sémiramide*, cette *Agathe* un peu trop robuste, n'ait plus occupé l'attention de personne après avoir été sur le point de faire fureur. On avait annoncé à Stettin une grande fête musicale qui devait se célébrer les 14 et 15 septembre, et dans laquelle on devait exécuter la *Destruction de Jérusalem,* nouvel oratorio de Loewe, et la symphonie en *ut* mineur de Beethoven. Les exécutions devaient être au nombre de 2 à 300. Nous n'avons pas encore appris que cette solennité ait eu lieu. Le seul événement un peu important a été la première représentatation des *Deux Nuits*, de Boïeldieu au théâtre de la Kœnigstadt à Berlin. Cet ouvrage a obtenu le même succès que tous ceux de ce compositeur, aussi populaire en Allemagne qu'en France.

— Mlle Sontag est fort heureuse de se trouver en ce moment dans un pays où la fermentation ne peut être l'état commun, où la dissipation et l'amour exclusif du plaisir peuvent paraître, en raison des circonstances actuelles, une preuve de bons sentimens. Aussi recueille-t-elle force rou-

bles et complimens. Voici en quels termes s'exprime à cet égard le *Journal de Saint-Pétersbourg* du 26 août :

« Après avoir passé quelque temps à Moscou, Mlle Sontag, attendue ici depuis si long-temps, est enfin arrivée dans nos murs, et a donné, lundi dernier, dans la salle du petit théâtre, son premier concert, auquel assistaient LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice, ainsi que S. A. I. Mme la Grande-Duchesse Hélène; malgré la chaleur de la saison et le séjour de presque tout le beau monde à la campagne, la réunion était aussi nombreuse que brillante, et jamais peut-être solennité théâtrale n'avait attiré une plus grande affluence. Parlerons-nous de l'effet qu'a produit la cantatrice célèbre, objet de cet universel empressement? Pourrons-nous donner à nos lecteurs une faible idée des sons aériens qu'elle nous a fait entendre? Les justes éloges qu'elle a recueillis partout où elle a donné des concerts, l'enthousiasme qu'elle a particulièrement excité dans l'antique capitale de l'empire, ne nous laissent plus d'expressions pour peindre l'accueil que lui réservait le public de St.-Pétersbourg, accueil que lui garantissait d'ailleurs le goût sûr et délicat de nos *dilettanti*. Nous ne décrirons donc point les applaudissemens dont Mlle Sontag a été saluée à son entrée, à la fin de chacun de ses morceaux, et lorsque, se rendant aux vœux unanimes de ses auditeurs, elle est revenue après le concert recevoir un dernier témoignage de leur admiration. Les personnes qui assistaient à cette fête musicale, peuvent seules s'en faire une idée, et nous nous empressons d'annoncer à celles à qui le peu d'étendue de la salle n'a pas permis d'y prendre part, que le second concert de Mlle Sontag est fixé à vendredi prochain, 27 août. Les morceaux de chant annoncés pour cette soirée sont un air de Bellini, un air de la *Dame du Lac*, de Rossini, un air de Paccini, et

des variations sur un air suisse, composées par M. Pixis pour Mlle Sontag. »

Cette cantatrice a donné depuis lors plusieurs concerts, dont l'un, du petit théâtre, avait rapporté 21,800 roubles. Un troisième, au grand théâtre, devait, selon les probabilités, en rapporter 40,000. On disait qu'elle jouerait à la cour, mais non pas devant le public.

BULLETIN D'ANNONCES.

Le Pêcheur de Sorrente, romance, mise en musique par Mme Duchambge
Musard, quatuor, dédié à M. Baillot.

Amédée Baoulx, quatuor pour deux violons, alto et basse.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

L'*Abeille musicale*, journal de chant composé de romances et de nocturnes français, de la composition de MM. A. Romagnesi, A. de Beauplan, Bruguière, Panseron, Plantade, etc.

Le dernier numéro de la deuxième année vient d'être envoyé aux souscripteurs Le premier de la troisième année paraît en ce moment; il se compose de deux chansonnettes ou romances. Le prix de la souscription pour l'année entière est de 16 fr. pour vingt-quatre morceaux avec accompagnement de piano, et de 8 fr. avec accompagnement de guitare.

On souscrit à Paris, chez A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Camus. Op. 29. *La Parisienne*, fantaisie pour flûte seule. Prix : 5 fr.

Karr. *La Victoire est à nous*, fantaisie militaire, pour piano. — 6 fr.

Adam. *La Parisiens*, marche nationale, variée pour le piano. — 5 fr.

La Parisienne, paroles de C. Delavigne, musique de B. Morin. — 2 fr.

Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, rue Saint-Honoré, n. 123.

Papuccie, *Cavatina* cantata del signor Lablache, nella Schiava di Bagdad, del maestro Pacini. Prix : 4 fr. 50 c.

S'egli è ver, cavatina cantata del signor David, del Temistocle, del maestro Pacini. — 3 fr. 75 c.

Triomphe national de juillet 1830, grande fantaisie pour le piano, dédiée à la garde nationale parisienne, par Eug. Savart. Op. 8. — 5 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart Italien, n. 11.

(9 OCTOBRE 1830.)

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Nederlanders over de vraag : welke verdiensten Hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der Toonkunst Verworven ; en in hoe verre kunnen de Nederlanders kunstenaars van dien Tijd, die zich naar italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzijkscholèn, die zich kort daarna in italien hebben gevormd? Door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis (Dissertations sur la question : « Quel a été le mérite des Néerlandais dans la » musique, principalement aux quatorzième, quinzième et » seizième siècles, et quelle influence les artistes de la Néer- » lande, qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercé sur les » écoles de musique qui se sont formées peu après cette épo- » que? » Par R. G. Kiesewetter et F. J. Fétis; couronnées et publiées par la quatrième classe de l'Institut-Royal des sciences, littérature et beaux-arts des Pays-Bas).
Amsterdam, J. Muller et Cie, 1829, 1 vol. in-4°.

(IIe Article (1).

Dans la deuxième section du mémoire de M. Kiesewetter, dont nous avons donné la traduction dans notre article précédent, l'auteur s'attache à démontrer que les contrapuntistes de l'école Néerlandaise du quinzième siècle ont été les inven

(1) Voyez la *Revue Musicale*, t. IX, pag. 230-243.

teurs du contrepoint double (*doppelten contrapunktes*), qu'il appelle aussi *contre-point artificieux* (*Künstlicher contrapunkt*). Cette opinion extraordinaire contraire à ce qu'on remarque dans l'histoire de l'art, nous a déterminé à traduire en entier la section où elle est développée, afin que nos lecteurs pussent bien saisir l'état de la question, et connaître tous les motifs d'après lesquels M. Kiesewetter s'est décidé à placer alors l'invention de ce contrepoint. Nons allons maintenant examiner cette question en elle-même.

Dans la deuxième partie de sou *Traité du contre-point et de la fugue* (2), M. Fétis a fait voir que le *contre-point double* diffère *du contre-point simple* en ce que le compositeur ne s'y borne pas, comme dans celui-ci, à considérer l'effet immédiat des sons, tels qu'il les dispose, mais qu'il est encore obligé de se représenter l'effet de ces sons dans l'ordre de leur renversement. Voici comment il s'exprime à ce sujet (2e partie, p. 2) :

« Jusqu'ici, nous n'avons considéré les sons que dans
» l'effet immédiat qui résultait de leur rapport ; en sorte
» que le compositeur, n'ayant à s'occuper que de l'har-
» monie actuelle, et ne songeant même pas à intervertir
» l'ordre des voix, tel qu'il l'avait établi d'abord, ne faisait,
» *quelle que fut d'ailleurs la forme de sa composition*, qu'une
» opération simple, un *contre-point simple* ; mais si nous
» supposons qu'au lieu de se borner à cette spéculation, il
» dispose l'harmonie de telle sorte que l'ordre des parties
» puisse être *renversé*, c'est-à-dire, que ce qu'il donne
» aux voix aiguës puisse être transporté aux graves, et ré-
» ciproquement, sans blesser l'oreille : outre le rapport
» direct des sons, il devra considérer encore celui qui naîtra
» de l'ordre interverti ; dès-lors, son opération sera com-

(1) Paris, 1824 ; deux parties in-4°.

» plexe; il fera ce qu'on appelle un *contre-point double.* De-
» là une source de variété d'un nouvel ordre ; et si l'on
» découvre qu'il y a plusieurs modes de renversement, et
» des compositions dont les formes sont basées sur eux, on
» verra s'agrandir continuellement ce domaine de l'harmo-
» nie, dont les bornes sont peut-être encore inconnues. »

Examinant ensuite à quelle époque appartient l'invention du *contre-point double*, M. Fétis ajoute :

« Ce n'est point une découverte nouvelle que celle du
» contrepoint double : Zarlin en donne des règles fort pré-
» cise dans le 56e chapitre de la troisième partie de ses
» *Institutions harmoniques*, dont la première édition parût
» en 1558, et il en parle comme d'une chose connue de ses
» contemporains. Cependant nous ne voyons pas que les
» compositeurs du seizième siècle en aient fait usage dans
» les compositions qui nous restent d'eux ; mais, au com-
» mencement du dix-septième, les plus grands organistes
» de l'Italie et de l'Allemagne, tels que Frescobaldi et
» Samuel Scheidt, en enrichirent leurs ouvrages, et l'on
» voit aux détails qu'en ont donné Cerone, dans son *Melopeo*,
» et plus tard Berardi, dans le second livre de ses *Docu-*
» *menti armonici*, que ce genre de contre-point avait dès-
» lors introduit dans l'art une sorte d'effervescence, qui
» devait conduire insensiblement à la fugue, telle qu'on la
» pratique aujourd'hui, et telle que j'en exposerai les prin-
» cipes dans le livre suivant. »

Voilà donc, d'une part, la nature du contre-point double établie ; ce contre-point consiste dans la faculté de renverser les parties ou les voix ; de l'autre, il résulte des recherches de M. Fétis que ce contre-point double n'a point été connu avant le milieu du seizième siècle, et que les compositeurs n'en ont usé habituellement que dans le dix-

septième. D'après ces faits et ces principes, M. Fétis n'a point parlé dans son mémoire de la part que les compositeurs belges pouvaient avoir eue dans l'invention de ce genre de contre-point, n'en ayant point aperçu de traces dans leurs ouvrages. Il paraît que frappé de voir dans l'intitulé de la seconde section du mémoire de M. Kiesewetter l'énoncé d'une opinion différente, il communiqua ses doutes à ce savant, et qu'il en reçut une réponse dans laquelle M. Kiesewetter adhérait à son avis avec une franchise digne d'un homme si instruit. M. Fétis nous a communiqué cette réponse, que nous ferons connaître tout à l'heure, après avoir donné l'intitulé dont il s'agit, avec sa traduction : le voici :

« *Kann den Niederlandern die* Erfindung *des Künstli-*
» *chen, oder von uns Neueren sogenannten* doppelten con-
» trapunktes *zugeschrieben werden* (peut-on attribuer aux
» Néerlandais l'invention du *contre-point artificieux*, que
» nous appelons maintenant *contre-point double*)? »

Persuadé d'après cet intitulé, que M. Kiesewetter considérait comme synonimes les termes de *contre-point artificieux* et de *contre-point double*, voyant d'ailleurs que ce savant oppose presque toujours *Küustlicher contrapunkt* à *Einfacher contrapunkt*, M. Fetis lui a fait part de ses observations, et en a reçu une réponse dans laquelle on trouve ce paragraphe :

« Je vous suis redevable d'une observation très-ingé-
» nieuse, digne du professeur de contre-point comme du
» savant dans l'histoire de l'art musical; observation qui,
» en vérité ne s'était jamais présentée si clairement à moi;
» c'est celle, que les vieux maîtres n'ont pas eu la connais-
» sance de cette espèce de contre-point que l'école de nos
» jours appelle le contre-point double, et dont on ne trouve
» les premières traces que vers la fin du XVe siècle. Je vous

» avoue que tout aussitôt, j'ai parcouru une centaine de
» partitions de ma collection, et je me suis convaincu de la
» justesse de votre assertion; car tout ce que j'ai pu trouver
» de semblable, n'est en effet que simple imitation, et s'il y
» a quelque part un petit passage qui semble annoncer le
» dessein de l'inversion (renversement), celle-ci n'est pas
» suivie, et l'on s'aperçoit d'abord qu'elle n'est que l'effet
» du hazard et non le résultat de l'intention. »

Si nous avions eu connaissance de cette lettre de M. Kiesewetter, lorsque nous avons écrit notre premier article, au lieu des termes de *contre-point double* et de *contre-point composé* nous aurions employé dans notre traduction celui de *contre-point artificieux*, qui n'est point aussi inusité que paraît le penser M. Kiesewetter, car M. Choron s'en est servi en plusieurs occasions, et M. l'abbé Baini l'emploie aussi dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Pierlouis de Palestrina (T. 2. pag. 113 et 138.) C'est ce même genre de contre-point que M. Fétis désigne sous le nom de *contre-point conditionnel* dans son traité du contre-point et de la fugue. Au reste voici la traduction de la note indiquée par M. Kiesewetter.

« Les dénominations de *contre-point simple* et de *contre*
» *point artificieux* ne sont pas rigoureusement exactes selon
» la nomenclature de l'école; cependant on s'en sert :

» Le *contre-point simple* est ainsi nommé par opposition
» au *contre-point double*, dans lequel les parties sont arran-
» gées de manière à pouvoir être intervertie dans leur or-
» dre, c'est-à-dire de manière que sans fausser l'harmonie,
» la partie supérieure puisse devenir l'intermédiaire ou la
» basse.

» Mais l'expression de *contre-point double* n'exprime pas
» entièrement mon idée, car il existe des canons qui ne re-
» posent pas sur cet arrangement de parties; c'est pour cela

» que j'ai divisé le contre-point en *simple* et *artificieux*, et » je ne crois pas que ces mots puissent occasionner quelque » malentendu. »

Ce sont cependant ces expressions qui, non seulement ont trompé M. Fétis, mais l'académie même qui a couronné le mémoire de M. Kiesewetter; car nous avons sous les yeux une lettre de M. Jacob Willems De Vos, secrétaire de cette académie, dans laquelle il prie M. Fétis de remarquer comment M. Kiesewetter a démontré que l'invention du contre-point double appartient aux compositeurs néerlandais. Nous avons donc cru devoir insister sur ce point, afin de lever tous les doutes.

Quant aux droits que les musiciens belges ont à l'invention des canons, ils sont incontestables. Aux preuves alléguées par M. Kiesewetter, on peut ajouter celle que M. Fétis a tirée de Glarean et qu'il a rapportée dans ce paragraphe (pap. 16.) :

« La renommée d'Okeghem fut une des plus belles de l'é» poque où il vécut; tous les auteurs contemporains parlent » de lui avec admiration : et Didier Lupi a intitulé la com» plainte en musique qu'il a composée sur sa mort : *Naenia* » *in Joannem Okegi musicorum principem*. Cette renommée » fut méritée par plusieurs inventions importantes, et no» tamment par celle du *canon*, dont il fut l'auteur, selon le » témoignage de Glarean, qui connaissait bien l'histoire de » la musique de ce temps. Voici ce qu'il dit à ce sujet : » *Amavit Jodocus* (Josquin de Près) *ex una voce plures de-* » *ducere, quod post eum multi æmulati sunt, sed ante eum* » *Joannis Okenheim ea in exercitatione claruerat.* »

Une autre opinion de M. Kiesewetter peut donner lieu à quelque discussion : c'est celle que l'école française de contrepoint dans le quinzième siècle serait imaginaire, et que la plupart des compositeurs ou contrapuntistes considérés

comme Français seraient Belges. Toute la partie de la troisième section de son mémoire qui se rapporte à ce sujet est curieuse et mérite d'être citée. La voici :

» Si nous ne possédons pas des détails précis sur Busnois, Regis, Obrecht et les autres anciens compositeurs, il faut en accuser la négligence des littérateurs et la barbarie des temps où ils ont vécu.

» Forkel parle d'une école française qui aurait été contemporaine de celle d'Ockenheim, ou qui même l'aurait précédée. Il est à remarquer qu'aucun auteur, excepté lui, n'en parle, pas même Burney, qui ne laissait pas échapper une occasion de disputer aux Néerlandais leurs titres à la priorité. Quant à Forkel, les compositeurs qu'il désigne comme appartenant à l'école française, sont ceux que quelques pages auparavant il reconnait pour être élèves des maîtres néerlandais.

» Qu'on me permette d'entrer dans quelques détails à ce sujet : Forkel attribue à l'école française les quatre compositeurs suivans :

1° Pierre de la Rue. Si d'après le témoignage d'Antonio, invoqué par Forkel lui-même, Pierre de la Rue est né à Saragosse, il est probable qu'il était plutôt de l'école néerlandaise que de toute autre, d'autant plus qu'il était musicien de la chapelle et de la chambre du prince Albert et de la princesse Isabelle ; outre cela, il est reconnu maintenant que Pierre de la Rue, appelé aussi *Pierchon* ou *Pierzon,* fût élève d'Ockenheim (1).

(1) M. Fétis fait, au sujet de Pierre de la Rue, la remarque suivante : « Le biographe Antonio est évidemment dans l'erreur quand il dit » que Pierre de la Rue est né à Saragesse en Espagne ; car il en fait un » musicien au service de l'archiduc Albert, et de l'infante Isabelle ; or, » ces princes gouvernaient les Pays-Bas dans la première moitié du dix-

2° Brumel. Ici Forkel paraît avoir oublié qu'il vient de compter ce même Brumel parmi les élèves d'Ockenheim.

3° Mouton. Que ce compositeur soit, selon Glarean, un Français, ou selon Guicciardin, un Néerlandais, il n'en est pas moins certain qu'il fut élève de Josquin.

4° Loyset, dont on ne connaît ni la patrie, ni les maîtres, serait donc le seul fruit de cette école prétendue française. Si cette hypothèse était suffisante pour constater l'existence d'une école française, on pourrait, avec autant de droits, y ranger Obrecht, Busnois, Regis, et la plus grande partie des compositeurs néerlandais de cette époque. Du reste, il paraît prouvé que *Loyset* et *Compère*, célèbre élève d'Ockenheim, sont la même personne. L'on voit par conséquent que l'assertion de Forkel, basée sur de biens faibles suppositions, se détruit d'elle-même.

» Si l'on s'appuie sur les compositeurs français du quinzième siècle, tels que Dufay, Binchois, Eloy et Brassart, il n'y a rien à opposer à de semblables preuves; mais l'on verra l'opinion qu'on doit avoir de cette école, lorsqu'on se rappellera que Tinctoris affirme que les Anglais, à la tête desquels était Dunstable, avaient surpassé de beaucoup les Français. Du reste, nous devons suspendre notre jugement jusqu'à ce que M. Fétis ait publié sur Dufay et Binchois la notice qu'il a promise. On a droit d'attendre de cet estimable savant un ouvrage important, précieux pour l'histoire de l'art.

» Mais enfin supposons qu'une école française ait existé, et qu'elle ait connu le contrepoint double, il faudrait en conclure que cette école se perdit vers le milieu du quinzième siècle, et qu'elle était entièrement éteinte au commence-

» septième siècle, et l'on trouve deux messes de La Rue, imprimées » dans la collection publiée par André Antiquo, de Montona, en 1516. »

ment du seizième, car tous les grands maîtres qui brillèrent en France à cette époque, étaient ou Néerlandais ou formés à l'école néerlandaise.

» Qu'on me permette enfin une dernière observation.

» 1° Vers le milieu du quinzième siècle, les Néerlandais qui, ainsi que les Français s'étaient adonnés à la pratique de la musique, parcoururent toute l'Europe en enseignant leur art, et il est arrivé que les écrivains, trompés par la langue commune aux deux nations, les ont confondues.

» 2° Des écrivains distingués considèrent comme Français ces hommes de mérite reconnus aujourd'hui pour Néerlandais, de même qu'ils parlent de la Flandre française comme d'une province de France; ils oublient que jusqu'à Louis XIV, et même jusqu'à la paix des Pyrennées, la France ne s'étendait pas au-delà du Bolonais et de la Picardie; en sorte qu'à l'époque dont il s'agit, il n'y avait pas encore de Gallo-Belges proprement dits. »

Plusieurs choses remarquables se trouvent dans le passage qu'on vient de lire. M. Kiesewetter y fait preuve de beaucoup d'érudition; mais nous croyons qu'il s'est trompé dans la conclusion de ses recherches en niant l'existence d'une école française du contrepoint, dans les quinzième et seizième siècles. Voici les observations que nous avons faites à ce sujet.

Il est incontestable que beaucoup d'auteurs se sont trompés en considérant comme Français plusieurs compositeurs célèbres de ces époques reculées qui étaient nés dans la Flandre Française ou même dans le Hainaut. Tinctoris même n'a pas été à l'abri d'une erreur semblable, lorsqu'il a dit, dans son *Proportionale musices* que les contemporains de Dunstable furent, en France, Dufay et Binchois: *Et hunc contemporanei fuerunt in Galliâ Dufay et Binchois.* Que Binchois ait vu le jour en France, cela paraît hors de doute,

car d'après une note qui nous est communiquée par M. Fétis, on trouve un passage qui le prouve dans un traité des proportions musicales, en latin et en anglais, ayant pour titre : *A Treatise of divers musical proportions, and of their nature and denominations.* Ce traité se trouve sous le nombre 17 dans une copie des manuscrits de Waltham-Holy-Cross, qui existe au musée britannique, coté 4912. Voici le passage dont il s'agit : *The famous french musical man Ægidius Binchois using of the sesquialtera proportion, etc.*; mais à l'égard de Dufay, M. Fétis a démontré dans son mémoire (page 13|) par un passage d'un manuscrit du seizième siècle, qu'il était de Chimay en Hainaut. Toutefois en retranchant même Dufay des compositeurs français, il ne nous paraît pas moins prouvé qu'il y a eu une école française de chant et de contrepoint dans les quinzième et seizième siècles. La Picardie, le Vermandois, la Champagne, et même le Midi de la France, ont fourni des compositeurs dont les noms et les ouvrages sont parvenus jusqu'à nous. Vers la fin de son *Traite de l'imperfection des notes*, Tinctoris cite des ouvrages de de Domart et de Barbingant, contemporains de Dufay, qui étaient vraisemblablement Picards; il existe encore à Doullens et dans les environs d'Amiens, des familles du nom de Domart. Firmin Caron, autre contrapuntiste cité par Tinctoris, et qui vivait vers l'an 1470, fut vraisemblablement Français, car le nom de *Caron* est très-commun en France, et est inconnu dans les Pays-Bas. Aucune indication n'existe à l'égard de Busnois; mais il était premier chanteur du duc de Bourgogne, Charles-le-Téméraire, et vivait à Péronne où se tenait la cour de ce prince; ce qui semblerait indiquer qu'il était un de ces musiciens picards qu'on trouve à cette époque dans presque toutes les chapelles. Antoine Fevim, né à Orléans, vers le même temps, Guillaume Faugues, cité par Tinctoris, Jean Pinarol de

Bordeaux, Deniset, Molinet, et probablement Regis, dont le véritable nom paraît avoir été *Le Roy*; tous ces musiciens du quinzième siècle, disons-nous, appartiennent sans aucun doute à l'école française. C'est la conviction de ce fait qui a déterminé M. Fétis à ne point les citer dans son mémoire.

Quand il ne serait point prouvé par un passage du traité de contrepoint de Tinctoris (1), que Dufay et Binchois furent les maîtres d'Ockenheim, de J. Regis, de Ant. Busnois, de Firmin Caron, de Guillaume Faugues et de plusieurs autres musiciens de la même époque, on ne pourrait nier que les mêmes Ockenheim, premier chapelain de Louis XI, et Busnois, n'aient établi en France des écoles de musique, où beaucoup d'élèves, nés dans le pays, ont dû se former, et que ces écoles produisirent le plus grand nombre des compositeurs français de cette époque. D'ailleurs, les recherches de Claude Hémeré et de Colliete sur la ville de Saint-Quentin, ont démontré qu'il existait dans l'église de cette ville une école de musique où Josquin Desprez et Louis Compère firent leurs premières études.

Plus tard, l'école française ne dégénéra point, car on compte parmi les artistes de cette école qui se distinguèrent depuis 1500 jusqu'en 1550 : Éliazar Genet, de Carpentras, que plusieurs écrivains ont pris pour un musicien espagnol, parce que ses contemporains l'ont appelé *Il Carpentrasso*, Hesdin, Rousée, Maître-Gosse, Certon, maître des enfans de chœur de la Sainte-Chapelle, à Paris, Du Jardin, nommé De Orto par Glarean, l'Héritier, Gascogne, Hottinet, Antoine Mornable, Pierre Moulu, Denis Briant, surnommé Vermont premier, Vermont second, G. le Heurteur, Pierre Cadeac et beaucoup d'autres dont les ouvrages sont contenus dans les recueils

(1) Cité par M. Fétis; pag. 13 de son Mémoire.

publiés en caractères gothiques par Pierre Attaignant, à Paris, par Nicolas Duchemin, et par Adrien Leroy. Mais parmi ces musiciens, il n'en est point qui méritent une plus haute estime que Clement Jannequin et Claude Goudimel (1). Le premier fut certainement un des musiciens les plus distingués du règne de François Ier. Ses pièces de la *défaite des Suisses à la bataille de Marignan*, et des *cris de Paris* sont fort originales. Claude Goudimel, né à Besançon, est con-

(1). M. Fétis s'est trompé sur ce qui concerne ce compositeur dans le passage de son mémoire où il dit :

« Je viens de parler de Palestrina et de son beau talent; les Pays-» Bas peuvent revendiquer une partie de la gloire qu'il s'est acquise, » car il fut l'élève d'un maître néerlandais. Beaucoup d'écrivains » français ont écrit que Goudimel, leur compatriote, lui enseigna la » composition; mais il ne paraît pas que Goudimel ait été en Italie, » et Palestrina ne vint jamais en France. L'origine de l'erreur est » que les Italiens ont confondu Renaut de Mèle, compositeur lié-» geois, qu'ils appellent *Rinaldo del Mele*, avec Goudimel, qu'ils » nommaient *Gaudio del Mele*. On a une preuve à peu près irrécu-» sable de ce fait dans un recueil qui a pour titre : *Madrigali di Ri-» naldo del Mele, gentiluomo fiamengo, à sei voci*, in Anversa, » apresso Pietro Phalesio, 1558, in-4° obl. On voit par l'épître dé-» dicatoire (datée de Liége, 14 juillet 1587,) qu'il avait vécu à » Rome pendant quelques années, et qu'il y avait enseigné la mu-» sique, qu'il était ensuite entré au service du duc de Bavière Er-» nest, archevêque de Cologne et évêque de Liége, qu'il avait publié » en Italie quelques ouvrages de sa composition, et que, depuis lors, » il avait dédié un livre de motets à la reine de Danemark, et un » livre de madrigaux au prince de Liége, son frère. La conformité » de nom entre ce compositeur et celui du maître de Palestrina, son » séjour à Rome, et les leçons qu'il y donna, tout cela, dis-je, au-» torise à croire qu'il a plus de droits à la gloire d'avoir formé ce

sidéré, même par les Italiens, comme un des artistes les plus habiles de son temps; il fut le maître de Palestrina. Goudimel, encore dans la force de l'âge, périt à Lyon, lors des massacres de la Saint-Barthelémy, c'est-à-dire dans la seconde moitié du seizième siècle. A la même époque vivaient Charles d'Argentilly, compositeur et chanteur de la chapelle du pape, né en Picardie; Michel Dubuisson, de Meaux, qui fut maître de chapelle de l'empereur Ferdinand Ier; Noé Faignent, de Paris; Dominique Finot ou Phinot; Du Caurroy, maître de Chapelle de Henri III et de Henri IV, et beaucoup d'autres qu'il serait trop long de nommer. Il n'est donc pas exact de dire que l'école française, si elle a existé, est rentrée dans le néant avant le milieu du seizième siècle, et il l'est moins encore de nier la réalité de cette école.

(La suite à l'un des numéros prochains.)

F... Y.

» grand compositeur que Goudimel, dont le savoir musical fut d'ailleurs médiocre. »

M. l'abbé Baini est entré dans de longs développemens sur la question dont il s'agit ici dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean-Pierre-Louis de Palestrina, (t. 1 p. 20—27,) et a démontré d'une manière invincible que Renault de Mele ne s'est établi à Rome que long-temps après que Palestrina fut déjà devenu célèbre, que Goudimel fut le premier qui ouvrit dans cette ville une école de musique, qu'il eut pour élève le grand musicien qui vient d'être nommé, qu'il y composa une grande quantité d'ouvrages qui existent encore en partie dans les archives de plusieurs églises, et qu'il n'embrassa la religion réformée qu'à son retour en France. Nous regrettons que la longueur de ces développemens ne nous permettent pas d'en donner ici la traduction. Au reste, depuis que M. Fétis a écrit son mémoire, il a remis en partition plusieurs compositions de Goudimel, et a reconnu l'injustice du passage où il a élevé des doutes sur le savoir de ce musicien, qui n'est point inférieur aux habiles maîtres de son temps.

ERRATA.

Par erreur, le 8e numéro de la *Revue Musicale* ayant été imprimé d'après les épreuves non corrigées, beaucoup de fautes s'y sont glissées dans l'article sur l'histoire de la musique, et même dans les autres morceaux : nous croyons devoir y remédier autant qu'il est en notre pouvoir par les *errata* suivans :

Pages.

230. Au titre, au lieu de : Nernlanders, lisez : *Nederlanders*.

Id. Même ligne, au lieu de : eecuw, lisez : *ceuw*.

Id. Ligne 4, au lieu de : van di cn, lisez : *van dien*.

232. Ligne 24, au lieu de : parce qu'il avait cru, lisez : *parce que l'auteur avait cru.*

235. Ligne 15, au lieu de ; d'Aurélien, moine de Rome, lisez : d'Aurélien, moine de *Réomé*.

Id. Ligne 30, après le mot *harmonie* mettez une virgule.

236. Ligne 12, au lieu de : contrepoint composé, lisez : contrepoint *artificieux*.

237. Lignes 29 et 30, au lieu de : que contrairement au premier que j'ai appelé, lisez : que contrairement *au premier*, appelé.

Id. Ligne 30, au lieu de : contrepoint composé, lisez : contrepoint *artificieux*.

238. Ligne 9, au lieu de : fait remarquer, lisez ; *et* fait remarquer.

Id. Ligne 14, au lieu de : les plus anciens compositeurs du continent, lisez : les plus anciens compositeurs de *canons* du continent.

Id. Dernière ligne, au lieu de : qui sont les meilleurs compositeurs que j'aie jamais entendus, lisez : qui sont les meilleurs compositeurs *dont j'ai entendu les ouvrages.*

239. Ligne 4, au lieu de : compositions usées, lisez : *formes* usées.

Id. Ligne 10, au lieu de : Neerlandandais, lisez : *Neerlandais.*

Id. Ligne 24, au lieu de : contrepoint composé, lisez : contrepoint *artificieux.*

240. Ligne 16, au lieu de : non ce contrepoint composé, lisez : non ce contrepoint *artificieux.*

241. Ligne 6, au lieu de : artificiosissimi symphonisti, lisez : artificiosissimi *symphonistæ.*

Id. Ligne 8, au lieu de : grands maîtres allemands, lisez : *bons* maîtres allemands.

Id. Ligne 19, au lieu de : quelques contemporains, lisez : quelques *compositeurs.*

242. Ligne 4, après ces mots : la classe des théoriciens, mettez un point et virgule.

Id. Même ligne, au lieu de : car on ne retrouve de lui, ôtez : *car.*

Id. Ligne 8, au lieu de : contrepoint comparé; lisez : contrepoint *artificieux.*

243. Lignes 3, au lieu de : contrepoint composé, lisez : contrepoint *artificieux.*

Id. Ligne 5, au lieu de : Tinctonis. lisez : *Tinctoris.*

Id. Lignes 12 et 13, au lieu de : et trouva la manière de former plusieurs parties sur une première, lisez : et trouva la manière de *tirer* plusieurs parties *d'une seule.*

246. Ligne 15, après ces mots : ton de *sol*, mettez un point et virgule.

Id. Ligne 16, après ces mots : celui de *fa, ut*, mettez une virgule.

248. Ligne 2, au lieu de : entendit tout un instrument, lisez : entendit *tout-à-coup* un instrument.

252. Ligne 2, au lieu de : ces douces impressions. lisez : *ses* douces impressions

Pag.

Id. Ligne 16, au lieu de : agréer une impulsion renovatrice, lisez : *espérer* une impulsion renovatrice.

Id. Ligne 17, au lieu de : un effet tout national, lisez : un effet tout *rationel.*

253. Ligne 5, au lieu de compositions qu'on doit accepter, lisez : *compensations,* etc.

Id. Ligne 20, au lieu de : les exécutions devaient être, lisez : les *exécutans.*

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Première représentation de l'*Ultimo giorno di Pompei* (Le dernier Jour de Pompeia), opéra sérieux en 2 actes, musique de Pacini.

Débuts de Mme Méric-Lalande. — Orchestre. — Chœurs.

L'usage qui s'est établi depuis deux ans au Théâtre-Italien de ne donner des représentations que pendant six mois de l'année, c'est-à-dire depuis le 1er octobre jusqu'au 1er avril, n'est pas moins profitable aux plaisirs du public qu'aux succès des entreprises, car la société qui fréquente ce théâtre se compose en grande partie de personnes riches qui, dès le printemps, vont goûter les jouissances de la campagne, se remettre des fatigues de l'hiver, et retremper leur goût pour la musique. Cette clôture donne d'ailleurs le moyen de faire succéder les représentations de l'opéra allemand à celles de l'opéra italien, et de varier les plaisirs des vrais amateurs de musique, qui ne se passionnent point exclusivement pour telle ou telle manière, telle ou telle école, tel ou tel maître. Cet opéra allemand a aussi son public spécial et tout différent de celui qui fréquente le Théâtre-Italien; il se compose principalement de négocians, de savans ou d'ar-

tistes allemands qui ne s'absentent point de Paris pendant l'été, et de musiciens plus sensibles aux accens énergiques du génie de Beethoven et de Weber, qu'aux gracieuses mélodies des lyres ausonniennes. Tout ceux qui aiment et cultive la musique, goûtent donc les avantages de la clôture sémestrielle de l'opéra italien. Ajoutons que la variété dans le personnel chantant de ce spectacle doit être le résultat de cette clôture ; au lieu de ces engagemens de trois ou quatre ans qui nous offraient en permanence les mêmes artistes, bons ou mauvais, sans espoir de changement, nous pourrons maintenant passer en revue tout ce que l'Italie peut offrir de bon ou de passable, et ne garderons que ce qui méritera d'être conservé.

Déjà nous goûtons cette année les avantages du nouveau système ; quatre nouveaux premiers sujets, David, Lablache, MM^mes^ Méric-Lalande et Tibaldi, doivent se faire entendre successivement et se trouver ensuite réunis dans les ouvrages qui seront représentés successivement vers le milieu de l'hiver. Mme Malibran, Donzelli, Zuchelli, Santini et Graziani ont été conservés ; avec une troupe semblable, on est en état de jouer les opéras les plus difficiles et ceux qui exigent le personnel le plus nombreux. Parmi les nouveautés dont il est question, on parle du *Pirate* de Bellini, de *Ricciardo e Zoraide*, et de plusieurs autres ouvrages.
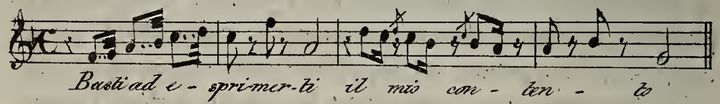
L'ouverture du théâtre s'est faite le 2 de ce mois par l'*Ultimo giorno di Pompei*, opéra de Pacini. La musique de ce compositeur n'était connue à Paris que de quelques amateurs de chant, bien qu'il ait écrit près de quarante ouvrages dramatiques. Dans ce nombre, il est peu de partitions qui méritent d'être conservées ; *la Schiava di Bagdad*, *Adelaide e Comningio*, *il Barone di Dolsheim*, *Gli Arabi nelle Gallie* et *l'Ultimo giorno di Pompei* sont celles qui ont obtenu le plus de succès. Depuis que la muse de Rossini s'est con-

damnée au silence pour les théâtres d'Italie, Pacini partage avec Bellini la faveur du public italien et occupe un rang distingué qui ne lui aurait point appartenu si la musique italienne n'était aujourd'hui dans une décadence complète.

Le libretto de l'*Ultimo giorno di Pompei* est une de ces niaiseries digne du génie du poète Tottola qui l'a conçu : voici la contexture de ce chef-d'œuvre. Le tribun Appius est épris d'Octavie, femme de Salluste, premier magistrat de Pompeia. N'ayant pu triompher de ses rigueurs, il veut se venger, et fait cacher sous un déguisement le jeune Claudius parmi les femmes de la suite d'Octavie. Publius, père de ce jeune homme et client d'Appius, feint de retrouver son fils après l'avoir cherché long-temps, il accuse Octavie de séduction et d'adultère. Le tribun soutient l'accusation, et Salluste se voit forcé de condamner à la mort une femme qui a fait son bonheur pendant quinze ans; Octavie va descendre vivante dans un tombeau; mais le Vésuve fait entendre des détonnations qui troublent Publius; il se jette aux pieds de Salluste et avoue son crime et celui d'Appius; on conduit les coupables au supplice; une éruption terrible du Vésuve engloutit Pompeia et le rideau tombe. Telle est la belle invention que Pacini a été condamné à orner de sa musique. Rossini a eu quelquefois à tirer parti de pareilles choses et en a triomphé; mais entre Rossini et son successeur il y a quelque légère différence.

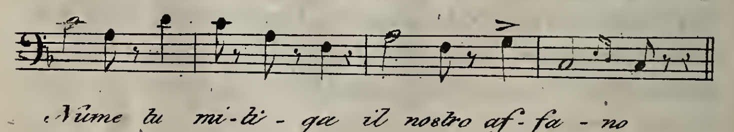
Dans ses premières productions, Pacini cherchait à imiter la manière de Fioravanti dans le genre bouffe et celle de Mayr dans le sérieux; mais le succès éclatant qu'obtint le style de Rossini après qu'il eut donné son *Tancrède* et quelques autres ouvrages le jeta dans l'imitation de cette nouveauté; depuis lors il n'a point abandonné cette imitation, qu'il ne cherche point à déguiser. *L'Ultimo Giorno di Pompei* n'est donc, à proprememt parler, qu'une copie de ce que

nous avons entendu depuis douze ans. La coupe des airs des duos, des chœurs, des morceaux d'ensemble est jetée dans le même moule; la conduite de la modulation, affectant toujours le passage à la tierce mineure supérieure, et le retour immédiat à la tonique; les formules harmoniques, les accompagnemens plaqués et détachés sur le dernier motif *allegro* de chaque morceau, voilà ce qui se reproduit depuis le commencement jusqu'à la fin de l'ouvrage. Il y a de la mélodie; mais cette mélodie a plus d'afféterie que de grâce, et rarement elle est appropriée à l'expression des situations : on peut même dire quelle est presque toujours un contre-sens. Le plan manque partout : par exemple, la cavatine d'Octavie commence en *si* bémol par un mouvement *cantabile* qui va à la dominante, c'est-à-dire en *fa*, comme pour y faire un repos incident; mais Pacini, sans aucune préparation, change cette dominante en tonique, en attaquant subitement l'allegro par cette phrase :



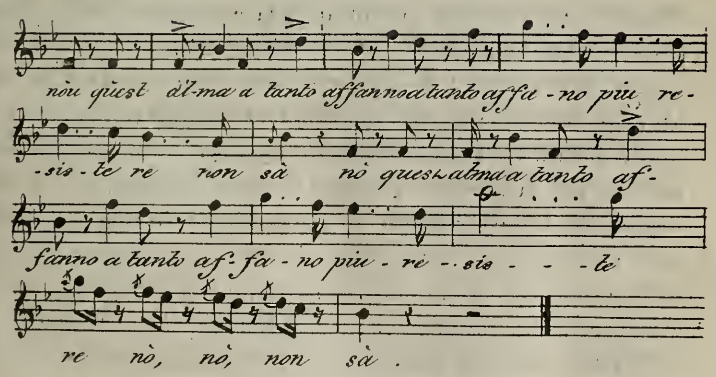
Et le morceau finit en *fa* sans qu'il ne soit plus question du premier ton qui reste dans l'oreille sans préparation. Ajoutons que l'air tout entier n'est composé que de cette phrase vulgaire et d'une cabalette du style le plus commun.

Le même défaut de conduite et de plan se fait encore remarquer dans l'allegro du duo *Ah sposo mio* : après y avoir fait entendre à la tonique du ton de *fa* cette phrase :



Le musicien passe en trois accords au quatrième degré, c'est-à-dire en *si* bémol, où il répète la même phrase et où il s'établit comme si c'était le ton principal; puis il revient au ton primitif pour y redire cette phrase une troisième fois, et le tout se termine par la cabalette obligée, sans développement, sans art, sans convenances dramatiques : de pareilles platitudes ne méritent pas le nom de musique. Cependant, l'air et le duo que je viens de citer ont été fort applaudis, grâce au talent des chanteurs.

Ce ne sont pas seulement des fautes de cette nature qu'on trouve dans l'opéra de Pacini ; sa négligence et son mépris de son art se portent sur la construction rhythmique de ses phrases, sur la pureté de style et d'harmonie, sur l'expression de la parole, sur tout enfin. Si l'on veut avoir un exemple de la manière dont il construit ses rhythmes mélodiques; il faut jeter les yeux sur le dernier mouvement du duo, *Fermati*, *Ottavia.* Dans ce mouvement, il y a une phrase d'un beau caractère sur ces paroles : *Perche, oh dei! donarle un core*; mais au moment où l'on s'intéresse à cette phrase, un défaut révoltant de carrure se manifeste dans une autre phrase de cinq mesures, suivie d'une autre de six. Voici ce passage :



Je ne suis point antagoniste des rhythmes irréguliers; je crois même qu'il y a des effets heureux et nouveaux à en tirer; mais l'irrégularité ne peut être bonne qu'autant qu'elle rend le rhythme plus bref et non lorsqu'elle allonge la phrase; dans le premier cas l'effet est vif; dans le second, il est languissant.

Remarquez d'ailleurs le caractère de cette phrase et son inconvenance à l'égard des paroles; ne dirait-on pas que le personnage dit : *Mon âme ne peut résister à tant de plaisir*, plutôt que : *Mon âme ne peut résister à tant de peine?*

Que penser d'un harmoniste qui, dans le duo qui vient d'être cité, ne peut trouver de seconde partie à une mélodie qu'en faisant faire à la voix de femme des octaves avec la la basse? C'est cependant ce qu'on voit sur le trait *implora pietà*. Cette faute se reproduit en plusieurs autres endroits de l'opéra. Il faut avouer que tout cela est bien pauvre et mérite peu d'être rangé parmi les productions de l'art. Pacini n'est pourtant point dépourvu de tout talent. Il a de la facilité, une certaine habitude de la construction dramatique et la connaissance des effets d'instrumentation. Mais tout cela est gâté par sa négligence habituelle, et par ce mépris de l'art auquel parviennent les musiciens italiens habitués à fabriquer leur musique plutôt qu'à la composer. Des milliers d'opéras semblables à l'*Ultimo Giorno di Pompei* ne feront jamais faire un pas à la musique dramatique. Que dis-je? Ils lui sont funestes; car ils inspirent le dégoût d'une belle et noble partie du plus puissant de tous les arts. Le public a marqué par sa froideur pendant la représentation de cet ouvrage, et surtout pendant le second acte, le peu de plaisir qu'il en ressentait : peut être sera-t-il moins sévère par la suite; toutefois je ne crois point que l'*Ultimo Giorno di Pompei* ait une longue existence à Paris.

Après la curiosité qu'inspire toujours un nouvel ouvrage,

venait celle qu'on avait d'entendre madame Méric-Lalande qui, après avoir obtenu quelque succès sur la scène du Gymnase dramatique, était allée se faire une brillante réputation en Italie et dans la capitale de l'Autriche. C'est une nouveauté assez remarquable que celle d'une actrice française, qui devient une grande cantatrice italienne, après avoir joué pendant près de dix ans le vaudeville et l'opéra comique sur les théâtres de province. Ce n'est que par une aptitude rare et un travail obstiné que madame Méric-Lalande a pu corriger les défauts de sa première éducation musicale, et ceux qu'elle devait à l'habitude d'entendre sans cesse de mauvais chanteurs et de la musique mal exécutée. Cette aptitude, elle en était douée; ce travail ne l'a point effrayée. Les soins de Garcia ont commencé à Paris ce que ceux de Banderali ont achevé à Milan. La voix de madame Méric-Lalande est bien posée; ses sons s'unissent bien, son trille est bon, ses sons élevés sont doux et purs, sa prononciation est généralement correcte; son style, suffisamment orné, n'est point surchargé de traits parasites, enfin, son chant, examiné dans son ensemble comme dans ses détails, a de quoi satisfaire les connaisseurs du goût le plus sévère. Un seul défaut, que n'a pu corriger le travail, s'aperçoit dans le mécanisme de sa vocalisation; il consiste dans un certain tremblement qui donne à la voix l'apparence de la vieillesse; ce défaut, vient-il d'une ancienne habitude de forcer les sons, contractée en province, ou résultait-il de la conformation de l'organe de la cantatrice? c'est ce qu'il serait fort difficile de décider aujourd'hui. Peut-être aussi appartient-il à l'émotion excessive qui agitait madame Méric-Lalande à son début; cette émotion était telle à son entrée en scène qu'il lui restait à peine la force de dire les premières phrases de sa cavatine.

De brillants succès obtenus à Venise, à Naples, à Vienne,

à Milan, ont classé Mme Méric-Lalande parmi les cantatrices les plus habiles de la scène italienne. C'est précédée d'une belle renommée qu'elle revient dans sa patrie; mais une réputation n'est bien établie qu'autant qu'elle a subi l'épreuve du public parisien qui, également éloigné des exagérations admiratives des ultramontains et de l'impassibilité flegmatique des peuples du Nord, juge sainement quand il n'est pas dominé par quelque préjugé. La crainte dont Mme Meric-Lalande était agitée, n'avait donc rien que de fort légitime. Elle a su la surmonter assez pour faire comprendre son mérite à ses auditeurs. Dans sa première cavatine, elle a jeté de jolis traits qu'elle a exécutés avec grâce et légèreté. Le duo *Fermati, Ottavia* lui a fourni l'occasion de déployer plus d'énergie; c'est le morceau qu'elle a dit avec le plus de succès. Plus faible dans le *quintetto* suivant et dans le finale, elle s'est relevé dans le duo du second acte et dans l'air *su questa man concedi* (1). Vivement applaudie dans la plupart de ces morceaux, elle y a donné une haute idée de son habileté; mais a-t-elle ému les spectateurs? C'est ce que je n'oserais affirmer. La sensibilité de l'organe vocal est un don de la nature qu'aucune étude ne peut faire acquérir : je n'oserais affirmer qu'elle lui manque; mais cette qualité ne m'a point frappé dans son chant. J'ai besoin de l'entendre encore plusieurs fois avant de me former une opinion sur ce point.

Le rôle d'Appius ne me paraît pas convenable pour Donzelli; il est généralement écrit dans les cordes désavantageuses de sa voix. Il est fâcheux que Davide, n'ayant point fait son début, ait voulu paraître dans un rôle plus important, car celui-là ayant été écrit pour lui, il y aurait été vraisemblablement mieux placé que Donzelli. Zucchelli,

(1) Ces divers morceaux se trouvent chez Pacini, boulevard des Italiens, n. 11.

excellent dans le genre bouffe, ne réussit point dans les rôles qui demandent de la sensibilité. Pour exprimer sa douleur dans l'*Ultimo giorno di Pompei*, il a imaginé de fermer les yeux en penchant la tête, ce qui lui fait faire la grimace la plus comique. Il a manqué de verve en plusieurs endroits de l'ouvrage, et particulièrement dans le trait *venite*, *amici a me d'intorno*, un des meilleurs de l'opéra. On doit aussi regretter que Lablache n'ait pas été chargé de ce rôle qui a été écrit pour lui.

Les seconds rôles de femmes ont été remplis par Mlles Corradi et Schneïder; ces rôles sont si peu importans dans l'*Ultimo giorno di Pompei*, qu'il n'est pas possible de juger de l'utilité de ces actrices dans la nouvelle troupe. M. Paganini paraît être préférable aux Giovanola et autres seconds tenors que nous avons eu depuis plusieurs années. M. De Rosa a succédé à Profeti : sa voix ne manque pas de timbre; il faudra l'entendre dans d'autres ouvrages.

La crainte que j'avais manifestée à l'égard des choristes allemands était fondée; ils n'ont pas été reconnaissables. Plusieurs causes concourent à les priver de leurs avantages dans l'opéra italien. La première, c'est qu'ils ne comprennent point la musique qu'on leur fait chanter. Habitués dès leur enfance aux vigoureuses combinaisons de la musique allemande, façonnés à l'exécution des ouvrages de Mozart, de Beethoven et de Weber, avec lesquels ils sympathisent, ils ne peuvent rien comprendre à des formes toutes différentes. Pour eux, la musique de l'*Ultimo giorno di Pompei* ne doit être qu'un assemblage de notes assez insignifiant. L'effet de cette musique était tel que la rigoureuse exactitude de mesure qui nous charmait en eux est entièrement perdue dans l'opéra italien; ils en avaient si bien perdu le sentiment à la première représentation, qu'ils ont jeté du trouble dans la plupart des morceaux d'ensemble, ralentissant

tous les mouvemens de telle sorte que le chef d'orchestre n'a pu parvenir à les faire aller en mesure. La seconde cause du changement qui s'est opéré dans l'exécution de ces choristes, réside dans la prononciation. Intimidés, parce qu'ils ne comprennent pas ce qu'ils disent, et parce que l'articulation de la langue italienne est nouvelle pour eux, ils n'attaquent point, et les paroles ne portent point les notes. Je doute qu'on parvienne à leur rendre jamais dans l'opéra italien la vigueur d'ensemble et l'enthousiasme qui les faisait admirer dans l'opéra allemand.

La nouvelle disposition de l'orchestre est meilleure que l'ancienne; c'est celle que j'ai indiquée comme la plus convenable dans mes articles *sur l'exécution*, qui ont été insérés dans le troisième volume de la *Revue Musicale*. La plupart des artistes qui composent cet orchestre sont des hommes d'un talent reconnu; nul doute qu'ils ne parviennent à une très bonne exécution dès qu'ils se connaîtront bien, et dès qu'ils auront contracté l'habitude de l'ensemble. Leur chef, M. Girard, paraît avoir du sang-froid et de la fermeté, qualités indispensables pour bien diriger. Jusqu'ici, je n'ai point aperçu de finesse dans l'exécution; l'énergie seule m'a frappé; mais en général, l'orchestre accompagne trop fort. Au reste, il paraît évident qu'on n'a donné la première représentation le 2 octobre que pour tenir la promesse qu'on avait faite; l'ouvrage n'était pas su; deux bonnes répétitions auraient encore été nécessaires pour éviter toutes les fautes qui ont été faites aux premières représentations.

En résumé, on ne peut prononcer encore sur l'effet de la nouvelle organisation de l'opéra italien. Les premières représentations ont été généralement froides; elles continueront de l'être vraisemblablement jusqu'à ce que toute la troupe soit réunie, et jusqu'à ce que les chanteurs, l'orchestre et les choristes aient acquis plus d'aplomb.



M. Ferri, peintre bolonais, dont j'ai déjà eu occasion de parler, s'est distingué dans la composition des décorations de l'*Ultimo giorno di Pompei*. L'éruption du Vésuve lui fait particulièrement beaucoup d'honneur; elle est fort supérieure à ce qu'on voit à l'Opéra dans la *Muette de Portici*.

Fétis.

— On est peu habitué à voir, au théâtre Ventadour, une affluence pareille à celle qui assiégeait mardi dernier toutes les places d'une extrémité à l'autre de la salle. La réapparition de Chollet, après une longue absence, était la cause de cet empressement inusité du public. Dans l'état actuel du personnel de l'Opéra-Comique, Chollet est le premier tenor, bien qu'il manque essentiellement de plusieurs qualités nécessaires pour tenir convenablement cet emploi. En effet, rien de dramatique, de large dans son talent; la musique légère est la seule qui lui convienne, et je ne puis m'empêcher de citer à ce sujet le mot spirituel d'un amateur distingué qui disait, en parlant de Chollet, que ce chanteur semblait fait pour exécuter des points d'orgue de romance. Quoiqu'il en soit, Chollet est le favori du public de l'Opéra-Comique, et c'est toute justice, puisque lui seul chante à ce théâtre. *La Fiancée* et les *Voitures versées* sont les deux ouvrages dans lesquels il s'est montré mardi; il n'a ni perdu ni gagné depuis son départ; c'est toujours un chanteur agréable: toutefois nous lui conseillons de supprimer quelques plaisanteries de mauvais goût qu'il a faites à plusieurs reprises dans *la Fiancée*, et qui sont fort mal placées sur un théâtre fréquenté par la société éclairée. Mme Pradher est toujours charmante dans le rôle d'Henriette. *Les Voitures versées* ont été fort mal exécutées, si ce n'est par Chollet et par Me Casimir.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Pharao, (Pharaon,) oratorio en deux parties, par A. Brüggemann; mis en musique par Frédéric Schneider; arrangé pour le piano par l'auteur. Œuvre 74ᵉ.
A Halberstadt, chez Brüggemann.

Par suite de la rareté des établissemens de musique en France, et peut-être aussi d'une certaine indifférence pour ce qui n'est pas dans nos habitudes, ce n'est que long-temps après l'apparition des ouvrages d'un compositeur étranger que ces mêmes ouvrages s'introduisent parmi nous. Mozart, Beethoven étaient descendus dans la tombe avant qu'on eût fait entendre leurs chefs-d'œuvre à Paris; on n'y connaît point encore une note des symphonies et des ouvertures de Fesca, mort depuis quatre ans; les ouvrages de l'abbé Stadler, du chevalier de Seyfried et de plusieurs autres hommes de mérite y sont également inconnus; enfin, les compositions de M. Frédéric Schneider sont pour nous comme si elles n'existaient pas. Cependant, parmi toutes les choses que nous venons de citer, il en est beaucoup qui mériteraient de fixer l'attention des musiciens. Par exemple, les oratorios de M. Frédéric Schneider, dont il n'y a pas une note en France, renferment des beautés sévères et d'un haut style qu'on pourrait faire entendre avec succès aux concerts du Conservatoire. Il y a peu de passion dans les inspirations de cet artiste; mais il y règne un caractère religieux, grave et parfois

original. Ses chœurs sont beaux ; ses airs seuls laissent désirer plus de charme dans leur mélodie. Lorsqu'il aborde le style fugué, il n'est certes point à la hauteur de Haendel, de Bach, ni de M. Chérubini; mais, cependant, il y met de l'effet et écrit généralement avec pureté. Il serait à désirer que M. Choron, dont les efforts tendent à naturaliser en France les belles compositions religieuses, entreprît de publier les meilleurs ouvrages de M. Schneider avec les traductions françaises ou italiennes.

Chansons du châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, par M. Francisque Michel; suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne avec accompagnement de piano, par M. Perne. In-8° de quinze feuilles et demie, plus 41 pages de musique. Imprimerie de Crapelet.

A Paris, chez Techner. Prix, grand raisin vélin : 20 fr. Papier de Hollande, avec armoiries sur vélin : 40 fr.

Sur le feuillet correspondant au faux titre on lit : « Cette » édition des chansons de Regnault de Coucy, châtelain de » Coucy, tirée à cent vingt exemplaires sur papier Jésus, » quinze sur papier de Hollande et deux sur vélin, numé- » rotés à la presse, aux frais et par les soins de Francisque » Michel, est dédiée à la ville de Lyon, sa patrie. »

Le châtelain de Coucy, que le nouvel éditeur de ses chansons appelle Regnault, quoiqu'il soit généralement connu sous le nom de Raoul, est célèbre par l'histoire tragique de ses amours avec la dame de Fayel. Il était né à Coucy-le-Château vers 1167 et mourut au siége de Saint-Jean-d'Acre, en 1191. L'histoire de ce chevalier et de la dame de Fayel a été publiée en 1828, d'après un manuscrit de la bibliothèque du roi, par M. G. A. Crapelet, qui a accompagné sa traduction française du texte original.

Laborde, auteur de l'*Essai sur la musique*, en 4 vol. in-4°, est le premier qui ait recueilli les chansons du châtelain de Coucy, et qui les ait publiées avec l'ancienne musique et des *Mémoires historiques* sur l'auteur (Paris, 1781, 1 vol. in-8°, ou 2 vol. in-18). La nouvelle édition est plus belle, plus complète et plus correcte. Ces chansons sont au nombre de vingt-trois; toutes ont pour objet les amours de Coucy, mais aucune ne fait connaître le nom de sa dame. M. F. Michel en a revu le texte avec le plus grand soin sur plusieurs manuscrits. Quant à la musique, elle présente beaucoup d'intérêt par les découvertes de M. Perne dans la notation de l'époque où ces chansons ont été écrites. Nous donnerons dans notre prochain numéro un article détaillé sur cet objet.

BULLETIN D'ANNONCES.

Méthode de Guitare, composée et dédiée à S. A. R. Mlle d'Orléans, par Adolphe Ledhuy. Prix : 12 fr. Deuxième édition, révue, corrigée et augmentée d'un grand nombre de planches, et entièrement doigtée.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97

La guitare, qu'on a portée depuis quelques années à un haut degré de perfection, a acquis par cela même une plus grande popularité. Long-temps on n'a vu dans la guitare qu'un instrument propre à accompagner des romances, mais bientôt les compositions des grands maîtres ont révélé toutes les beautés et les nuances délicates dont il tire son lustre.

Pour étudier maintenant avec succès, on doit s'éloigner des anciennes routines qui ne peuvent qu'égarer les élèves en leur faisant contracter des habitudes qu'on a bien de la peine à réformer ensuite. Une bonne direction est donc nécessaire : cette vérité, sentie il y a déjà long-temps par M. Ledhuy, l'avait engagé à publier sa Méthode de Guitare. Depuis lors, s'occupant avec ardeur de tout ce qui intéresse son art, il a fait de nouvelles recherches, et donne encore d'autres moyens pour faciliter leurs études.

Cette Méthode est composée sur un plan neuf. Dans aucun ouvrage de ce genre, on n'avait pensé à faire étudier les élèves d'après les moyens qui sont présentés. Le talent de M. Ledhuy sur la guitare, et le succès qu'ont obtenu les ouvrages qu'il a publiés pour cet instrument et pour l'enseignement de la musique (la Grammaire Musicale qui est généralement adoptée), font pressentir que les professeurs et les amateurs accueilleront avec intérêt la deuxième édition de sa Méthode de Guitare. (*Article communiqué.*)

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES POUR LA GUITARE.

Cet œuvre formera la suite de la Méthode et sera utile à ceux qui voudront se perfectionner. Chaque étude a un but différent; elle est précédée d'une explication sur la manière de la jouer. L'auteur a essayé d'y présenter tout ce que l'on peut faire sur la guitare.

Le Printemps la ramènera, chansonnette de M. Segalon, musique de M. Freuillet. Prix : Prix : 1 50 c.

Trésor d'amour, romance par les mêmes auteurs

Lavinie, romance de M. Antoni Claudius, mise en musique par Th. Bayle. — 1 fr. 50 c.

Le premier Jour, romance de M. Ed. Corbière, musique de M Th. Bayle. — 1 fr. 50 c.

Paris, chez Meissonnier jeune, rue Dauphine.

La Cloche du Monastère, accompagnement de guitare, par Meissonnier. Prix : 1 fr.

Marie de la Montagne, paroles de M. J.-B. Gergères, musique de F. Berton, accompagnement de guitare par Meissonnier. — 1 fr.

Le Toit paternel, nocturne à deux voix, musique de Lagoanére, accompagnement de guitare par Meissonuier. — 1 fr.

Paris, chez tous les marchands de musique.

J'aime à rêver, romance, paroles de Raynal; musique avec accompagnement de piano, dédié à M. Béranger par Alexandre Bergerre. Prix : 1 fr. 50 c.

Paris, éhez J. Frey, place des Victoires, n. 8.

AVIS.

M. de Garaudé, professeur au Conservatoire de Musique, a repris son Cours de Chant italien et français, les lundis et vendredi de chaque semaine, de deux à quatre heures, boulevard Italien, n. 28.

Le prix est de 25 fr. par mois.

N. B. Sa *Méthode complète de Chant* et ses *Solfèges*, adoptés dans les principaux conservatoires de France et d'Italie se trouvent à la même adresse.

M. Choron vient de publier les oratorios de Handel, *Samson* et *Athalie*, et *les Israélites* de Charles-Emmanuel Bach, avec un texte italien et un accompagnement de piano. Ces belles compositions seront suivies de *Moïse*, de *Saül*, de *Josué*, de *Judas-Machabée*, de Handel, et de *la Passion* de Jean-Sébastien Bach, arrangés de la même manière.

S'adresser pour les demandes à Mlle Choron, rue de Vaugirard, n. 69.

(16 OCTOBRE 1830.)

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Nederlanders over de vraag : welke verdiensten Hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e *en* 16e *eeuw in het vak der Toonkunst Verworven; en in hoe verre kunnen de Nederlanders kunstenaars van dien Tijd, die zich naar italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzijkscholen, die zich kort daarna in italien hebben gevormd? Door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis* (Dissertations sur la question : « Quel a été le mérite des Néerlandais dans la » musique, principalement aux quatorzième, quinzième et » seizième siècles, et quelle influence les artistes de la Néer- » lande, qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercé sur les » écoles de musique qui se sont formées peu après cette épo- » que? » Par R. G. Kiesewetter et F. J. Fétis; couronnées et publiées par la quatrième classe de l'Institut-Royal des sciences, littérature et beaux-arts des Pays-Bas).

Amsterdam, J. Muller et Cie, 1829, 1 vol. in-4°.

(IIIe Article).

Le plan adopté par M. Kiesewetter ne lui permettait pas de suivre l'ordre chronologique dans la nomenclature des musiciens belges dont il devait analyser les travaux. Il résulte de ce plan un peu de désordre dans cette chronologie. M. Kiesewetter paraît avoir remarqué cet inconvénient, car il a voulu y remédier par un catalogue chronologique des

musiciens néerlandais et de leurs élèves, depuis Hucbald jusqu'au milieu du dix-septième siècle. Ce catalogue contient environ onze pages in-4° à deux colonnes. À côté du nom de chaque musicien se trouve l'indication de l'auteur qui en a parlé, ou du recueil où l'on trouve ses compositions; ce travail est fort utile. Malheureusement, il s'y est glissé un assez grand nombre de noms de musiciens français, et d'autres dont l'origine néerlandaise n'est pas bien constatée.

Le plan du mémoire de M. Fétis est tout chronologique. Nous avons déjà dit que cet auteur a négligé les musiciens qui ne lui ont point paru avoir exercé d'influence sur les progrès de l'art musical, et ceux dont les noms ne sont point accompagnés d'indications suffisantes pour constater qu'ils appartiennent à des musiciens belges. Ceci explique la différence considérable qui existe entre la nomenclature de M. Kiesewetter et celle de M. Fétis. Nous allons présenter en abrégé cette nomenclature telle que l'a établie ce dernier.

On a vu dans notre premier article que M. Fétis a placé dans son introduction l'examen de l'état de la musique depuis la chute de l'empire d'Occident jusqu'à la fin du treizième siècle, et qu'il y a analysé les travaux des musiciens belges qui, jusqu'à cette époque, ont contribué à ses progrès. Dans la première section, il passe à l'examen des musiciens de cette nation qui ont vécu, dans les quatorzième et quinzième siècles, et qui se sont distingués, soit comme théoriciens, soit comme contrapuntistes.

Le premier qui se présente dans ce travail est *Jean-le-Chartreux*, écrivain didactique, cité par Gafforio, sous le nom de *Joannes Carthusinus*, comme un adversaire de Marchetto de Padoue, mais sans aucune autre indication. Burney l'a fait mieux connaître d'après deux manuscrits, dont l'un se trouve dans la bibliothèque Harléienne du Musée britannique (n° 6525), et l'autre, dans celle du Vatican (n° 5904).

Ces manuscrits contiennent un traité sur la musique qui a pour titre : *Libellus musicalis de ritu Canendi*, ouvrage important par la seconde partie qui contient beaucoup de renseignemens précieux sur le contrepoint et la composition, et qui est beaucoup plus étendu sur cette matière que ce qu'on possède de Francon, de Marchetto de Padoue et de Jean de Muris. *Jean-le-Chartreux*, né à Namur, alla dans sa jeunesse en Italie, se perfectionna dans les sciences et dans la musique sous la direction de Victorin de Feltre, et se fit moine à la chartreuse de Mantoue. Il vivait en 1380.

Après cet écrivain, on ne trouve point de musicien renommé jusqu'à Guillaume Dufay, qui a vécu dans la première moitié du quinzième siècle. D'après un passage de Tinctoris, que nous avons cité dans notre deuxième article, on croyait que ce musicien était d'origine française; mais M. Fétis a découvert en 1824, dans un manuscrit qui a pour titre : *Tractatus de musicâ mensuratâ et de proportionibus*, la preuve qu'il était né à Chimay en Hainaut, car on y trouve ce passage : *secundùm doctrinam Wilhelmi Dufays Cimacensis Hann.* (selon la doctrine de Guillaume Dufay, de Chimay en Hainaut). Dufay représente une époque importante de l'histoire de la musique, conjointement avec le musicien français Binchois et l'anglais Dunstable. Cette époque est celle où l'art s'est régularisé sous le rapport de l'harmonie et des formes du contrepoint.

Des écoles que ces trois musiciens ont formées sont sortis beaucoup d'hommes d'un mérite supérieur à celui de leurs maîtres : tels furent Jacques Obrecht, ou Hobrecht, Jean Ockeghem, Jean Tinctoris et Martin Hanart. On ignore l'époque de la naissance du premier, mais on sait qu'il était maître de musique de la cathédrale d'Utrecht vers 1465, et qu'il enseigna la musique à Erasme, qui avait été enfant de chœur dans la même église. Outre deux morceaux de peu

d'importance de ce musicien rapportés par Glarean dans son *Dodecacorde,* on a de lui un excellent motet à cinq voix, (*salve Crux,*) qui a été inséré dans la collection publiée à Augsbourg en 1520, par Peutinger, sous ce titre : *Liber selectarum cantionum quæ vulgò mutetas appellant.* Les élèves d'Obrecht les plus connus sont : 1° Antoine Wyngaard d'Utrecht, dont le nom latinisé est *Vinea* (la vigne); 2° Thomas Tzamen d'Aix-la-Chapelle, qui fonda une école de musique à Maëstricht, où s'est formé Adam-le-Jeune, maître de musique de la cathédrale de Liége, au commencement du seizième siècle; 2° Adam Luyr d'Aix-la-Chapelle, que Glarean vit dans sa jeunesse à Cologne, où il enseignait les mathématiques.

Jean Ockeghem, premier chapelain, ou maître de chapelle de Louis XI, roi de France, et trésorier de l'église Saint-Martin de Tours, fut le contemporain d'Obrecht, et naquit à Bavay, vers 1440. On lui doit l'invention du canon, et ce seul titre suffit pour l'immortaliser. Il eut pour élèves Josquin-de-Prés, Brumel, Pierre de la Rue, Compère, Alexandre Agricola, Verbonnet et Prioris, qui furent les plus habiles musiciens de leur siècle. Il vivait encore en 1512.

Le Teinturier, ou Tinctor, ou plutôt Tinctoris, né à Nivelles vers 1435, se distingua par ses travaux sur la didactique musicale, comme Ockeghem et Obrecht dans la pratique de leur art. Il paraît qu'il perfectionna ses connaissances sous la direction de Guillaume Guinand, maître de chapelle de L. Sforce, duc de Milan. En 1476, il était au service de Ferdinand, roi de Naples et de Sicile. Plus tard, il retourna dans sa ville natale pour y prendre possession d'un canonicat : il y vivait encore dans les dernières années du quinzième siècle.

Martin Hanart, chanoine de Cambrai, appartient à la même

école et à la même époque que Obrecht, Ockeghem et Tinctoris. Celui-ci lui a dédié son *traité des notes et des pauses.* On a de Hanart un traité da musique relatif à la solmisation et l'on trouve des morceaux de sa composition dans une collection de motets et de chansons publiée sous le titre de *Canti cento cinquanta*, par Octave Petrucci à Venise, en 1503.

Ici se termine la deuxième époque de l'histoire de la musique dans les Pays-Bas; la troisième commence avec Josquin-des-Prés.

Josquin-des-Prés fut un de ces grands artistes qui ont une influence immense sur leur art, et qui entraînent dans la route qu'ils suivent tous les artistes de leur époque. Nous regrettons que l'étendue de la notice qu'en a donnée M. Fétis dans son mémoire ne nous permette pas de la reproduire ici; car ce morceau nous paraît achevé sous le rapport critique et historique. Nous nous bornerons à dire que dans cette notice M. Fétis démontre, contre l'opinion de quelques écrivains italiens, que Josquin naquit dans le Hainaut et non dans la Toscane; que sa ville natale fut Condé; qu'il reçut sa première éducation musicale à la collégiale de Saint-Quentin; qu'il acheva ses études sous la direction d'Okeghem; qu'il devint maître de musique de la chapelle de Cambrai; qu'il passa ensuite en Italie où il devint successivement chanteur de la chapelle pontificale à Rome et maître de chapelle du duc de Ferrare, Hercule d'Est; qu'il revint ensuite en France, où il fut chanteur de la chapelle de Louis XII, et ensuite chanoine de l'église Saint-Martin de Saint-Quentin; et qu'enfin il se retira à Condé, sa patrie, où il mourut vraisemblablement en 1521.

Louis Compère, condisciple de Josquin à Saint-Quentin, et, comme lui, élève d'Okeghem, naquit au Quesnoy vers le milieu du quinzième siècle. Il fut un des plus habiles contrapuntistes de son temps. Les autres élèves d'Ockeghem,

qui étaient nés en Belgique, furent Guillaume Crespel, dont on a conservé plusieurs compositions, et Pierre de la Rue, dont le nom latinisé est *Petrus Platensis*, et qu'on a aussi appelé *Petrus de Ruimonte*, et *Pierrazzon de la Ruellien*. Il paraît que ce musicien fut employé comme maître de chapelle en Espagne. A l'égard de Brumel, de Verbonnet et de Prioris, M. Fétis paraît les avoir considérés comme Français, car il n'en donne point de notice. Le quinzième siècle se termine par les musiciens qui viennent d'être nommés.

La plupart des compositeurs belges qui se distinguèrent au commencement du seizième siècle furent élèves de Josquin des Prés. A leur tête se trouve Nicolas Gombert, qui fut long-temps maître de Chapelle de l'empereur Charles-Quint, et fort aimé de ce prince. Puis vient Jacques Arkadelt, né dans le Brabant, qui fut chanteur de la chapelle pontificale de Rome, et ensuite attaché au service du cardinal de Lorraine. M. Fétis, n'ayant point eu à sa disposition les matériaux dont M. l'abbé Baini a fait usage dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierre-Louis de Palestrina, a été induit en erreur sur ce compositeur; car il le fait musicien du duc de Lorraine avant de le placer à la chapelle pontificale. Benoît Ducis, que ses contemporains désignent habituellement sous le nom de *Benedictus*, fut un musicien distingué de l'école de Josquin. Il vécut de 1500 à 1545, et paraît s'être fixé en Allemagne. Richafort ou Richefort, né dans la Flandre méridionale, fut aussi un des bons élèves du même maître. Il se fixa en Italie, où il obtint beaucoup de considération.

Les autres musiciens qui brillèrent dans la première moitié du seizième siècle n'eurent point Josquin pour maître. L'un des plus célèbres fut Jacques Clément, appelé par ses contemporains *Clemens non papa*. Il naquit dans le Brabant et paraît avoir fait ses études à Aix-la-Chapelle dans l'école

d'Adam Luyr. Il obtint l'emploi de maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint et resta toute sa vie attaché à ce prince. A sa mort, qui eut lieu vers l'an 1540, il eut pour successeur Nicolas Gombert, qui mourut en 1550. Le sobriquet de *Clémens non papa* lui fut donné pour le distinguer du pape Clément VII, dont il fut le contemporain.

Adrien Willaert fut un autre célèbre musicien belge du commencement du seizième siècle. Il naquit à Bruges vers 1490. Son goût dominant pour la musique lui fit abandonner l'étude des lois pour entrer dans l'école de Jean Mouton, contrapuntiste français, maître de chapelle de François I, l'un des meilleurs élèves de Josquin. Adrien Willaert eut la gloire de fonder l'école Vénitienne de la musique. Il fut maître de chapelle de l'église Saint-Marc de Venise, et eut pour élèves *Zarlino*, le P. Costanzo Porta, et son compatriote Cyprien Rore. Une nouvelle époque de l'histoire de la musique commence avec Adrien Willaert; ce fut celle où la théorie de l'art se fonda sur le principe d'une harmonie correcte et nourrie en même temps. Ce maître fut l'inventeur de la musique à plusieurs chœurs. Il mourut vers 1556.

Cyprien Rore fut un des plus grands artistes qui honorèrent les Pays-Bas. Né à Malines en 1516, il fut envoyé fort jeune en Italie, et entra dans l'école de Willaert. Après avoir fini ses études, il alla à Parme, en 1546, y devint maître de chapelle d'Octave Farnèse et y fonda une école de musique. Les Italiens l'appellent communément *il Divino*. Il mourut à Parme en 1565, à l'âge de quarante-neuf ans. Les contemporains de Rore furent Verdelot, que Guichardin compte parmi les musiciens belges, et qui passa une partie de sa vie en Italie, où il mourut vers 1555; Thomas Crequillon, né dans les environs de Gand, en 1505, qui fit ses études à la cathédrale d'Anvers, et qui succéda à Gombert dans la place de maître de chapelle de Charles-Quint; Corneille Canis,

qui s'est fait connaître par une multitude de motets et de chansons à quatre, cinq et six parties; Courtois ou Cortois; Sébastien Hollander, né à Dordrecht en 1509, et qui fut maître de chapelle du duc Albert de Bavière, (Gombert, Crequillon et Sébastien Hollander peuvent être considérés comme les chefs de l'école belge d'Allemagne); Gérard Dussaulx (*à Salice*), surnommé Gérard de Turnhout, parce qu'il était né dans ce lieu; Jossen Junckers, de Rotterdam, que Hermann Finck a placé parmi les plus illustres musiciens de son temps (1556); et *Lupus Hellinc*, dont les recueils imprimés en France et en Italie nous ont transmis des compositions qui dénotent un talent remarquable.

La cinquième époque de la musique dans les Pays-Bas est marquée par l'apparition d'un compositeur du premier ordre: nous voulons parler de Roland Lassus, que les Italiens appelent *Orlando di Lasso*. Les détails que M. Fétis donne sur ce musicien, sont entièrement neufs; ils sont tirés de sources authentiques. Roland Lassus naquit à Mons, en Hainaut, dans l'année 1530. Après avoir commencé ses études musicales, comme enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas, il fut emmené à Naples par Ferdinand de Gonzague, et s'y perfectionna dans l'harmonie et le contre-point en fréquentant les écoles de cette ville. Il devint ensuite maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à Rome; puis il passa successivement au service de Henri VIII, roi d'Angleterre, de la cathédrale d'Anvers, et du duc Albert de Bavière. Il succéda à Sébastien Hollander, en 1557, dans la place de maître de chapelle à Munich, et conserva cette place jusqu'à sa mort qui eut lieu le 13 juin 1594. Lassus fut le contemporain de Palestrina, et eut une réputation égale à celle de ce maître.

Après Roland Lassus, le musicien belge qui a eu le plus de réputation depuis 1530 jusqu'en 1580, a été Philippe de Mons, ainsi appelé parce qu'il était né dans la capitale du Hai-

naut en 1521; Claude le jeune, communément appelé *Claudin*, né à Valenciennes en 1528, et qui fut en grande faveur auprès des rois de France Henri III et Henri IV, est aussi compté parmi les musiciens distingués de la même époque, ainsi que Severin-Cornet, qui naquit aussi à Valenciennes quelques années plus tard, et qui devint maître des enfans de chœur de la cathédrale d'Anvers, en 1578. Corneille Verdonck, élève de celui-ci, naquit à Turnhout en 1561, et appartient conséquemment à la dernière époque de la musique dans les Pays-Bas. Il mourut à Anvers, le 4 juillet 1625. Jean Pierre Swelinck, célèbre organiste de l'église principale d'Amsterdam, né à Deventer, vers 1540; Jacket, surnommé de Berchem, parce qu'il était né au village de ce nom, près d'Anvers; Chrétien Hollander, de Leyde; Jean Lecock ou Lecoik; Pierre de Hot, né à Breda; Josquin-Baston; Pierre Mancicourt, né à Béthune, et qui fut successivement maître des enfans de chœur de la cathédrale de Tournai et maître de chapelle à Anvers; Jacques de Wart ou de Wert; Jean Bonmarché, maître de chapelle de Philippe II, roi d'Espagne, né à Ypres, vers 1550, et les théoriciens Simon Brabant Van der Eicken (de Quercu), André de Paepp (Pappius) et Maillart de Valenciennes, appartiennent à cette dernière époque, qui termine le temps de la gloire des musiciens belges.

Tel est l'ordre chronologique que M. Fétis a établi parmi les musiciens dont il s'agit; cet ordre jette beaucoup de clarté sur cette partie de l'histoire de la musique.

F.....Y.

(*La suite à l'un des numéros prochain.*)

CHANSONS

DU CHATELAIN DE COUCY.

Plus à portée du public, plus faciles à être lues, senties et appréciées que la musique, la littérature et la poésie du moyen âge ont eu, à diverses époques, des explorateurs, des archéologues et des littérateurs distingués qui ont publié et mis au jour, si ce ne sont tous les monumens qui nous restent dans les manuscrits de la Bibliothèque du roi, au moins la plus grande partie de ceux qui peuvent intéresser plus particulièrement le public avide de connaître les diverses améliorations que la renaissance des sciences et des arts a successivement amenées depuis le dixième siècle. Le vieux langage, si naïf dans une foule de ses expressions, et la poésie, d'abord si pauvre d'idées, ont pris, avec la succession des temps, malgré la lenteur de la civilisation, un essort qu'à diverses époques les événemens politiques ont pu favoriser ou comprimer, il est vrai, mais non tellement arrêter, qu'enfin le génie de la nation, plus encore que celui des auteurs, les a amenés à cet état de perfection qui fait l'admiration des peuples non prévenus.

La langue française, presqu'universellement répandue présentement, n'a pas été d'un faible secours aux progrès de l'art musical, même dans les premiers temps où le langage se formait de termes latins défigurés d'une manière souvent barbare; car à peine la langue romance eût-elle fait quel-

ques progrès, que la musique vint s'associer à des petits poèmes, à des chansons dont les auteurs, à la fois poètes, musiciens et artistes exécutans, étaient recherchés, estimés, honorés et rémunérés par les princes qui les attiraient à leur cour.

L'imprimerie qui, dans le quinzième siècle, vint seconder d'une manière si efficace les progrès de la littérature et des sciences, fut aussi d'un grand secours à la musique théorique et pratique. Des traités sur l'art musical, des recueils de messes, de motets, de chansons, etc., parurent imprimés dès la fin du siècle précité et dans le commencement du seizième; mais l'ancienne notation musicale des onzième, douzième, treizième et quatorzième siècles n'étant plus en usage, l'investigation des littérateurs imprimeurs ne dût pas se porter sur les produits de l'art musical antérieurs à l'époque où la musique usuelle avait commencé à faire délaisser celle des siècles qui l'avait précédée. C'est donc à l'incurie constante des musiciens de tous les temps pour la musique de leurs pères, que l'on doit attribuer le peu de connaissances que jusqu'ici nous avons des premiers pas que l'art musical pratique a fait pour s'affranchir du joug que, dans le moyen âge, le chant grégorien, vulgairement appelé plain-chant, faisait péser sur tout ce qui ne concernait pas le service religieux.

Les premiers essais d'une mélodie libre et dégagée de l'asservissement à un mouvement égal et uniforme dans l'exécution de la mélodie, s'aperçoit cependant dans les manuscrits des onzième et douzième siècles, où sont notés des *Alleluia* exécutés après le graduel de la messe, et pendant que processionellement le diacre, accompagné d'un cortège nombreux d'ecclésiastiques richement vêtus d'ornemens propres au service religieux, se rendait au *Jùbé* pour y chanter l'évangile. La mélodie de ces *allèluia* est dans l'un des mo-

des ou tons du plein-chant, mais elle n'est pas sujette à un mouvement uniforme. Les tournures mélodiques qui la composent, sont des espèces de phrases qui ont leur repos sur l'une des principales cordes du ton. Le mouvement ou lent ou accéléré, libre de toute mesure, était à la volonté, au caprice même du chanteur. On peut comparer ces *alleluia*, dont il en est qui pourraient durer huit à dix minutes, à ces chants improvisés que le *proto-psalte* d'un chœur ecclésiastique chez les Grecs modernes forme, conduit et prolonge à son gré sur l'*ison* ou corde première et principale du ton dans lequel la pièce du chant qui suit cette improvisation est composée, et à laquelle cette improvisation sert de prélude.

Mais bientôt le vague de la modulation et du mouvement musical donné par les chanteurs dans l'exécution des *alleluia* dont nous venons de parler, devenant de plus en plus irrégulier et insignifiant, soit par l'absence de paroles jointes à la musique, soit par l'impéritie des chanteurs; les maîtres dans l'art du chant (et il y en avait beaucoup en France au onzième siècle) composèrent des *proses* ou *hymnes*, poésies rythmées et rimées dont la latinité n'était pas exempte de mauvais goût, mais qui eurent alors une telle vogue et devinrent tellement à la mode, que chaque église, chaque monastère en fit composer pour les solennités de l'année, et principalement pour les fêtes patronales. La plupart de ces proses existent encore dans les manuscrits des onzième, douzième et treizième siècles de la bibliothèque du roi et autres bibliothèques de France. Quelques-unes sont même encore en usage dans plusieurs diocèses.

On croirait peut-être, d'après ce que nous venons de dire, que des chansons populaires dûrent naître de cette espèce de musique rythmée, que le peuple, qui n'avait point de chansons en langue vulgaire, chantait pour se récréer

dans ses travaux ; mais il n'en fut pas ainsi. Les chansons en musique figurée, ainsi appelée pour la distinguer du plain-chant, ne commencèrent à être composées et exécutées que dans la haute société par les poètes trouvères qui créèrent la poésie en langue romance. Ces poètes, à la fois auteurs, compositeurs de musique et artistes exécutans, comme nous l'avons déjà dit, ne donnèrent à la chanson la forme que nous lui voyons dans les anciens manuscrits avant le treizième siècle, que bien après les lais, les tons, les tensons et autres compositions poétiques qui amenèrent la coupe de la chanson proprement dite, renfermant plusieurs strophes ou couplets, tandis que dans les lais, quelques vers seulement étaient chantés et interrompaient le récit de la pièce versifiée et non chantée. On donnait aussi cependant le nom de lais à des compositions entièrement chantées ; mais dans le douzième siècle la chanson devenant tout-à-fait en faveur, beaucoup de poètes s'adonnèrent avec succès à ce nouveau genre de poésie, mise en musique par les auteurs mêmes des chansons et rarement par un musicien de profession.

Parmi les poètes du douzième siècle, on peut regarder le châtelain de Coucy comme l'un des meilleurs, en ce que la poésie et la musique marchent, dans ses compositions, tellement de concert et selon les règles de l'art, eu égard au temps où il florissait, que l'une ne le cède en rien à l'autre. On peut même considérer la musique composée sur les paroles des chansons, comme ayant moins subi d'altérations et de changemens en la comparant avec notre musique moderne, que la poésie n'en a éprouvé en raison de l'abandon du vieux langage. On n'a pu jusqu'ici émettre une pareille opinion, parce que la musique composée dans le douzième siècle, et les siècles suivans jusqu'au seizième, n'a pas encore été connue et appréciée du public, à cause des difficultés que présente la notation de cette musique pour la rendre avec

la notation moderne; mais nous ne craignons pas d'affirmer que le public sera de notre avis lorsque l'édition des chansons du Châtelain, qui fait le sujet de cet article, lui sera connue; édition dans laquelle la musique de ces chansons est aussi facile à exécuter que la musique des romances modernes.

Un jeune littérateur versé dans les auteurs du moyen âge, M. Francisque Michel, vient d'entreprendre, à ses frais, une édition nouvelle des chansons du Châtelain de Coucy (1), dans le but de mettre au jour le texte le plus exact de ces chansons, d'après la comparaison des divers manuscrits des poésies du Châtelain, au nombre de douze, et d'en réunir les diverses variantes pour rendre son travail complet et ne rien laisser à désirer sur ce qui concerne ce poète-musicien, trop peu connu jusqu'ici sous ces deux rapports. Parmi les érudits de nos jours, il en est plusieurs qui, appréciant nos richesses littéraires du moyen âge, ont consacré leurs connaissances, leurs moyens et leur temps à mettre sous les yeux du public les productions les plus remarquables de nos ayeux, exposées, commentées et éclaircies au moyen d'un travail pénible, mais précieux. M. Michel s'est mis au rang de ces littérateurs dont la France s'honore en suivant l'exemple de MM. Michaud, Raynouard, Crapelet, de Roquefort, etc.

Ce n'était pas assez pour M. Michel que le texte et les variantes des chansons du Châtelain fussent l'objet de ses recherches pour établir une édition plus complète des poésies de cet auteur; il comprenait que la publication de la musi-

(1) *Chansons du Châtelain de Coucy*, revues sur tous les manuscrits, par Francisque Michel; suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne avec accompagnement de piano, par M. Perne, correspondant de l'Institut royal de France. Un vol. grand in-8°. 1830. A Paris, de l'imprimerie de Crapelet, rue de Vaugirard, n. 9.

que inhérente à ses chansons, et pour ainsi dire inconnue jusqu'à ce jour, devenait indispensable. Mû par le même amour pour la musique que les littérateurs distingués dont je viens de parler l'ont été pour la littérature du moyen âge, j'ai cru devoir porter tous mes soins et mes investigations sur cette musique que, moi-même, je n'eusse jamais connue, si j'eusse été imbu de cette fausse prévention que *toute musique qui est notée en caractères semblables à ceux avec lesquels on écrit le plain-chant, ne peut être effectivemont semblable qu'au chant grégorien.* Persuadé que la notation des treizième et quatorzième siècles, qui m'était déjà connue, me serait d'un grand secours pour acquérir la connaissance de celle des onzième et douzième siècles, je ne craignis pas d'employer plusieurs mois au travail de la traduction en notation moderne de la musique des chansons du Châtelain. J'ose croire que j'ai lieu de m'en féliciter, parce que ce même travail m'ayant fait connaître les moyens secrets d'exécution musicale dont cette notation ancienne ne donne aucun indice, ces mêmes moyens, présentement connus, pourront être d'une grande utilité pour les personnes qui désormais voudront se livrer au déchiffrement des manuscrits de musique du moyen âge, qui existent dans les diverses bibliothèques de l'Europe (1).

Perne.

(1) Nous donnerons dans un de nos prochains numéros un extrait du travail précieux de M. Perne, sur la notation dont il s'agit, avec des exemples de cette notation.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Sémiramis.—Débuts de Mlle Tibaldi.—Mme Méric-Lalande.

Il y a aussi loin de l'*Ultimo giorno di Pompei* à la *Semiramide*, que d'une faible copie à un bon tableau original. Tout le monde sait par cœur les airs et les duos chantés par Sémiramis, Arsace et Assur ; une multitude de représentations a émoussé les sensations que provoque cette musique ; néanmoins après les fades mélodies dont on nous avait régalé depuis dix jours, il semblait que ce fut chose neuve pour nos oreilles. C'est que nonobstant la part que peut trouver la critique dans ce grand ouvrage, on y rencontre cet air de vie qui décèle le maître supérieur et qui attache le spectateur. Le premier acte renferme surtout de grandes beautés d'ensemble ; il est dommage seulement que les morceaux y aient en général un développement trop considérable, car le plaisir finit par dégénérer en fatigue. Je me souviens que lorsque cet ouvrage fut joué à Paris la première fois pour la rentrée de Mme Fodor, le spectacle dura jusqu'après minuit, quoiqu'on eut passé plusieurs morceaux ; il a fallu faire depuis lors des coupures dans presque toute la partition, et notamment au second acte qui, tel qu'on le joue maintenant, n'est plus que l'ombre de ce qu'il était dans l'origine.

Dans les derniers temps du séjour de Mlle Sontag à Paris,

la *Semiramide* était chantée avec une perfection qu'on chercherait vainement ailleurs. Cette cantatrice, dont le talent s'éleva à une hauteur prodigieuse depuis la fin de 1828 jusqu'au moment de son départ, joignait à une souplesse, à une élégance, à une facilité dont il n'y a point d'exemple, une énergie admirable, un sentiment dramatique qui lui manquait autrefois. Les rôles de *Semiramis* et de *Donna Anna* dans *Don Juan*, ont placé Mlle Sontag au premier rang. Près d'elle brillait encore, malgré l'embarras de respiration qui se manifestait depuis qnelque temps, Mme Pisaroni, le premier des Arsace; Assur, confié à Santini, n'était pas dans la nature de son talent; mais sa voix y produisait un bon effet; Bordogni était, comme on sait, un tenor bien froid, dont la voix était presque négative; mais il chantait juste et avec goût. Il ne manquait donc à l'effet qu'un bon orchestre dirigé avec talent. Ce talent, M. Grasset l'avait eu autrefois, mais il s'était usé, et l'on avait peine à reconnaître cet orchestre des *Bouffes*, qui avait eu autrefois une réputation justement acquise.

La représentation de *Semiramide*, qui a eu lieu mardi dernier au Théâtre-Italien, a offert un nouvel exemple de l'application du système des compensations si ingénieusement développé par M. Azaïs. Une autre Sémiramis, un autre Arsace, un autre Assur, un autre tenor, un autre orchestre, d'autres choristes ont présenté à d'autres spectateurs un mélange de bien et de mal qui se recontre hélas dans toutes les choses humaines; car la perfection absolue est un rêve qui ne se réalise guère. Incomparablement mieux placée dans cet opéra que dans l'*Ultimo giorno di Pompei*, Mme Méric-Lalande y a déployé des qualités qu'on n'avait pu apprécier dans ses premiers débuts : j'avais déjà proclamé son habileté; j'ai acquis dans cette représentation la preuve que cette habileté est plus grande que je ne le croyais. On

ne peut mieux chanter qu'elle n'a fait dans la plupart des morceaux de *Semiramide*; son mérite est d'autant plus considérable en cela que son organe la seconde peu dans ses intentions. Ce ne sont point seulement ses qualités de la vocalisation qui m'ont frappées dans sa manière de chanter cette musique; l'actrice s'est aussi montrée sous le jour le plus favorable, et a fait preuve à la fois d'intelligence et de sensibilité. La cavatine *Un raggio lusinghier*, le duo *Serbami ognor*, la finale du premier acte, et les deux duos du deuxième, ont été pour elles des occasions de triomphes d'autant plus flatteurs, que la musique de *Semiramis* est en général fort difficile. Mme Lalande avait beaucoup d'émotion dans l'introduction; le dernier mouvement de cette introduction est ce qu'on appelle vulgairement un *casse-cou* de chanteur; rarement on s'en tire avec honneur; Mme Lalande ne s'y est pas montrée à l'égal de ce qu'elle a été dans le reste de l'ouvrage. Je crois qu'elle pourrait y produire beaucoup plus d'effet si, profitant de ses bonnes notes du haut de la voix, elle rendait le dernier trait plus brillant au lieu de se borner à dire ce qui est écrit.

Le début de Mlle Tibaldi intéressait les dilettantes, parce qu'un bon contralto est une chose fort importante dans la composition d'une troupe d'opéra italien. Mlle Tibaldi n'était point précédée d'une de ces réputations brillantes qui sont une garantie de succès. Elle a peu chanté en Italie. En 1827 et 1828 elle était attachée au théâtre de la Kœnistadt à Berlin; depuis lors, elle a chanté au théâtre de Dresde. Bien qu'elle n'ait point fait une vive sensation dans ces deux villes, elle y fut cependant bien reçue, et y fut plus heureuse dans ses débuts qu'elle ne vient de l'être à Paris. Sa voix, de l'espèce qu'on nomme *contralto sfogato* dans les notes élevées, change de caractère dans le médium et dans le grave. Elle ne manque pas de timbre, mais ses sons ont de la dureté.

Soit défaut d'étude, soit conformation de l'organe, la vocalisation de Mlle Tibaldi est fort défectueuse; presque toutes ses gammes ascendantes sont mauvaises, et dans les passages rapides du grave à l'aigu, les intonations sont mal assurées; ce qu'on ne peut attribuer à la timidité, car Mlle Tibaldi montre beaucoup d'assurance. Elle est d'une taille élevée, un peut trop peut-être; ses gestes, ses poses sont tellement multipliés, qu'elle reste rarement deux secondes dans la même position; cette agitation continuelle a parfois diverti l'assemblée. En résumé, Mlle Tibaldi ne me paraît pas avoir un talent suffisant pour tenir avec succès à Paris, l'emploi de *primo musico*.

Il y a quelque amélioration dans les chœurs, principalement parmi les hommes. Les femmes chantent horriblement faux le chœur qui sert d'introduction à la cavatine *un raggio lusinghier*, et les répliques de ce même air.

L'orchestre a déployé toute son habileté dans l'ouverture de *Semiramide*; jamais cette ouverture n'avait été dite avec autant d'ensemble et de fermeté. Toutes les nuances ont été rendues avec une scrupuleuse exactitude. Un seul endroit m'a paru défectueux; c'est celui où les flûtes, hautbois et clarinettes reprennent la mélodie en *six-huit*, après les instrumens de cuivre; ce passage demande plus de fini. En général, ces instrumens sont mal accordés; les hautbois sont plus bas que les flûtes. M. Girard fait preuve de talent et de goût dans la direction de son orchestre; je lui conseille toutefois d'éviter une certaine incertitude de mouvement qui se fait quelquefois apercevoir au commencement des morceaux.

— On annonce comme très-prochaine la représentation de *Ricciardo e Zoraide* pour les débuts de David et de Mme Tadolini.

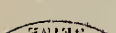
FÉTIS.

— Des changemens notables vont avoir lieu dans le personnel de l'Opéra-Comique. Cavé, Delsarte, Belnie, Victor, Mmes Lemonnier, Boulanger, Mariette, Déjean, Bouzigues et Colon, cesseront de faire partie de la troupe au mois d'avril prochain. Parmi les nouveaux sujets, on cite madame Rousselois, aïeule de Léontine Fay, et qui n'est âgée que de soixante-dix ans, Auguste Nourrit et quelques autres acteurs tirés de la province. Il est vraisemblable que d'ici à la fin de l'année théâtrale, M. Boursault n'aura perdu que *trois cents mille francs* dans l'exploitation de ce théâtre.

— L'organisation définitive des beaux arts est toujours livrée aux conjectures et donne lieu à des bruits contradictoires. Après avoir parlé d'un ministère qui aurait eu dans ses attributions les arts, les sciences et les travaux publics, et qui aurait été confié à M. de Laborde, on semble avoir abandonné ce projet, car il a été bruit ensuite d'une direction générale des beaux-arts attachée à l'intendance de la liste civile. D'après cette version, M. le comte de Montalivet aurait réuni en sa personne les diverses fonctions dont il s'agit; mais il paraît que cette combinaison a été rejetée au conseil des ministres, et l'on est de nouveau retombé dans le vague. Cependant, comme nous l'avons fait observer déjà plusieurs fois, la nécessité de travailler aux divers budgets particuliers va se faire sentir, et l'on ne peut y songer avant de savoir sur quoi ils seront basés. Le Conservatoire de musique se trouve particulièrement dans cette position.

Il paraît que la suppression de la chapelle du roi n'est que temporaire; les travaux de restauration du château des Tuileries se poursuivent avec activité, et l'on a demandé à M. Erard le devis des dépenses à faire pour réparer le dommage qui a été fait à son bel orgue expressif.

— Un jeune compositeur, M. Hiller, dont les premiers essais donnent beaucoup d'espérances pour l'avenir, vient



de composer une symphonie dramatique dans laquelle il a essayé de peindre les impressions qu'il a reçues pendant les trois grandes journées : cette symphonie est intitulée *la Victoire.* Les divers morceaux dont cette symphonie se compose sont *l'Appel, Marche d'assaut*, *Convoi funèbre d'un brave, Chant triomphal.* Il est vraisemblable qu'elle sera exécutée l'hiver prochain dans quelque concert.

— On parle beaucoup en ce moment de transformer le théâtre des Nouveautés en second théâtre d'Opéra-Comique; déjà beaucoup d'engagemens d'acteurs sont faits, et l'on assure que Ponchard est au nombre des anciens acteurs du théâtre Feydeau qui feront partie de la troupe chantante de ce nouveau théâtre lyrique.

— Un concours est ouvert au Théâtre-Italien pour quelques places de choristes; on se fait inscrire au secrétariat de l'administration, salle Favart.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Le Dieu et la Bayadère, opéra en deux actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber.

Sortant de l'Opéra, où je venais d'entendre la nouveauté de MM. Scribe et Auber, je fus accosté par un groupe de ces amateurs de musique concienscieux, qui veulent qu'on respecte l'art qu'ils aiment avec passion, et tous parlant à la fois, me dirent : « Nous espérons bien que vous allez tonner contre la profanation dont vous venez d'être témoin, » et qu'au lieu de vous borner à critiquer une phrase prise » çà et là, ou l'emploi d'une petite flûte, vous vous éleverez avec force contre le scandale d'user un budjet de dix- » sept-cent mille francs à représenter un vaudeville dans le

» cours d'une année ; au lieu d'employer une énorme subvention, qu'on a bien de la peine à obtenir des Chambres, à des choses qui tourneraient au profit de l'art ». A ce discours un peu vif, j'étais fort embarrassé de répondre : toutefois je fis observer à mes interlocuteurs que ce qui les mettait si fort en émoi n'était pas nouveau (je ne songeais point à faire d'épigramme), et que du temps de Campra et de Rameau on jouait à l'Académie Royale de Musique des *opéras-ballets*, tels que *les Elémens* et *les Indes Galantes*, qui étaient des pièces fort sottes, relevées par une musique assez pauvre, et dont la danse faisaient tout le mérite ; qu'enfin n'y eut-il point d'antécédent de cette nature, les auteurs de la pièce qu'on venait de jouer avaient pu prendre à la lettre cette maxime :

» Tous les genres sont bons.....

Là dessus, un de mes censeurs humoristes me dit qu'ils ne s'étaient souvenus que de la moitié du vers. Je n'étais pas préparé à cet argument ; n'y trouvant pas de réplique, je fis prudemment ma retraite.

De retour chez moi, je voulus rassembler mes idées et essayer d'analyser *le Dieu et la Bayadère*, mais pendant que j'étais occupé à chercher pourquoi on ne mettait pas aux petites maisons le juge Olifour qui, ayant seul le droit de rendre la justice, dit à ses domestiques, en parlant des plaideurs :

» Qu'on les condamne tous !

qui ne dit et ne fait que des folies, et qui, jaloux d'un inconnu, laisse avec lui sa maîtresse dans la rue et s'en va : pendant que je cherchais à comprendre comment il se faisait qu'une femme étrangère à l'Inde, et ignorant la langue du pays, fut une bayadère ; comment elle devenait amoureuse

d'un inconnu qu'elle voyait pour la première fois, au point de lui sacrifier sa fortune et sa vie, et pourquoi elle ouvrait la fenêtre de sa cabanne afin qu'on put voir son amant chez elle, tandis qu'il y allait de la mort de tous deux si on l'y découvrait; tandis que je cherchais donc à m'expliquer tout cela et beaucoup d'autres choses, je m'endormis, et pour comble de malheur, lorsque je m'éveillai le lendemain, je ne me souvins de rien de ce que j'avais entendu la veille. Force me fut d'attendre à la seconde représentation, et me voici à minuit, griffonant l'article qui doit paraître demain, maudissant le métier de journaliste, et maudit par mon imprimeur qui doit passer la nuit parce que je n'ai point de mémoire.

Renonçant à examiner la contexture du *livret* de l'opéra intitulé *le Dieu et la Bayadère*, puisqu'enfin c'est un opéra, ce qui pourriat me mener loin, ou peut-être ne me conduire à rien, je vais dire simplement de quoi il s'agit, autant que j'ai pu le comprendre. La pièce s'appelait originairement la *Bayadère amoureuse*, titre qui a été changé pour celui qu'elle porte aujourd'hui; à celui-ci est ajouté : *ou la Courtisane amoureuse* : cela indique assez où M. Scribe a puisé son sujet. Il a quelque faible pour cette courtisanne; car déjà il en avait fait une *Fiorella* pour le théâtre de l'Opéra-Comique; mais cette Fiorella est une espèce de femme honnête : pour la posséder, il avait fallu qu'un grand seigneur débauché fit simuler un mariage; cela est moral et ne va pas au fait de la courtisanne. Un peu plus hardi avec sa bayadère, M. Scribe conduit son amant coucher chez elle : à la bonne heure, voilà ce qu'on appelle aller au but. Malheureusement, il y a du monde dans la salle, et il faut encore prendre quelques précautions pour arriver à la scène........ vous savez. L'amant se couche tout seul, et Zoloé se borne à lui chasser les mouches du visage; on ne peut rien de plus décent; quelques esprits difficiles trouvent même que cela

est niais, ce que je ne suis point en état de décider. Mais je m'aperçois qu'à cette manière de conter la chose, il se pourrait qu'on ne sut pas quels sont les personnages : voici.

Un vieux juge gourmand et libertin, nommé Olifour, est devenu amoureux de Zoloé, bayadère charmante (Mlle Taglioni), qui a l'avantage de ne parler que par gestes, parce qu'elle est étrangère et ne sait point la langue du pays. Olifour est vieux et laid ; il ne plait point à Zoloé ; bien qu'il lui dise de l'air le plus tendre :

Sois ma bayadère :
J'offre pour te plaire
L'or et les bijoux.

Ces moyens de séduction sont tout puissans auprès des demoiselle de l'état de Zoloé ; mais celle-ci n'en veut faire qu'à sa tête et ne veut qu'un amant de son goût.

» Pour vous plaire, comment faut-il être ! »

lui dit Olifour ? Elle lui montre un étranger qui set sur la place. Le juge ne trouve point le modèle de son goût et l'envoie à la mort. Alors Zoloé, pour sauver cet inconnu, consent à devenir la maîtresse du vieillard ridicule. Celui-ci prodigue les présens à la bayadère ; des fêtes, des danses se succèdent ; mais tout-à-coup des sons de trompe annoncent l'arrivée de la garde du grand visir. Le chef de cette garde lit un ordre ainsi conçu :

» Il est dans cette ville
» Un étranger dont la tête est à prix !
» A qui pourra le livrer.....
» Vingt mille séquins sont promis !
» La mort à qui lui donne asile ! »

L'étranger dont il s'agit est celui qui a su toucher le cœur de Zoloé : elle n'en doute pas, et se dévoue pour le sauver. Le palanquin d'Olifour vient pour la chercher ; elle y cache son amant et le fait transporter chez elle.

Le deuxième acte se passe dans la cabane de Zoloé. L'étranger qu'elle y a caché n'est autre que Brama qui, exilé sur la terre, ne doit remonter dans les cieux

» Qu'en trouvant sur la terre
» Un cœur épris pour lui d'un éternel amour. »

Mais il faut qu'il s'assure que Zoloé, capable de sacrifier sa vie à l'amour qu'elle a pour lui, conserverait cet amour malgré ses mépris, ses dédains, et il tente cette épreuve en feignant pour ses compagnes Ninka et Fatmé une tendresse qu'il n'a pas. Zoloé s'afflige et n'est pas moins dévouée. Resté seul avec elle, Brama se couche, et la bayadère veille près de lui. Vaincu par tant d'amour, il se jette à ses pieds, mais les gardes du visir frappent à la porte de la cabanne. et Zoloé n'a que le temps de faire échapper son amant par un passage secret. La porte de la chaumière est enfoncée ; Zoloé refuse de livrer celui qu'elle aime : on la condamne au supplice, des débris de sa demeure, les gardes forment un bucher ; la flamme va dévorer la bayadère qui s'est sacrifiée par amour, mais Brama, resplandissant de lumière, la soutient dans ses bras et lui dit :

Que ton amour se purifie
Au sein de la divinité !
Tu me donnais ta vie !
Moi, l'immortalité !

L'ellipse qui réunit le passé au présent est un peu forte, mais en poésie d'opéra on n'y regarde pas de si près.

L'idée singulière de faire d'une femme qui ne par'e pas le personnage principal d'un opéra, avait réussi à M. Scribe dans la *Muette de Portici*; c'était une bonne fortune dont il aurait fallu profiter en ne tentant point une deuxième épreuve du même moyen. Le succès même n'absout pas de détourner à l'opéra la musique de sa véritable destination. D'ailleurs, dans la *Muette de Portici*, un sujet éminemment dramatique, le développement de grands moyens et des masses considérables de chanteurs, de chœurs et d'orchestre, permettait d'introduire ce personnage muet sans autre inconvénient que de manquer l'occasion de faire quelques beaux airs et duos; le malheur de la jeune fille inspire de la pitié; mais le silence de la *Bayadère amoureuse* a quelque chose de ridicule, et ce ridicule est d'autant plus sensible qu'elle ne quitte pas la scène et qu'elle y occupe la première place. Qu'importe, dit-on, puisque c'est Mlle Taglioni, et puisque Mlle Taglirni charme le public; mais qui vous empêche de faire pour Mlle Taglioni un ballet où elle serait placée plus convenablement, et dans lequel le musicien n'aurait point à rougir du rôle secondaire qu'on lui fait jouer. Un jour viendra où Mlle Tagloni ne dansera plus; alors la partition du *Dieu et la Bayadère*, livrée à l'histoire de la musique, sera dépouillée de son prestige. Qu'en pourra-t-on penser? que dira-t-on? Il n'est point permis à l'artiste de dégrader son art quand il peut travailler pour sa gloire. Que les auteurs du nouvel opéra se représentent parmi leurs spectateurs un groupe composé de Gluck, Haydn, Mozart et Beethoven, et qu'ils disent s'ils ne se sentiraient point génés par leur présence. Une pareille épreuve est la pierre de touche de la conscience de l'artiste.

M. Scribe n'a préparé que de petites choses pour M. Auber dans *le Dieu et la Bayadère*, et M. Auber n'a pu faire que de petites choses. Rien ne parlait à son génie dans cette

œuvre petite, et son génie n'était évidemment ému que par une seule idée : *Taglioni ! Taglioni !* Pourtant il me semble qu'en s'évertuant on aurait pu faire du personnage d'Olifour un véritable bouffe d'opéra et donner de plus grandes proportions à l'air :

» Quel vin ! quel repas délectable.

Plusieurs situations du premier acte pouvaient peut-être fournir l'occasion de faire autre chose que des petits airs ; enfin, avec un peu de bonne volonté, il aurait été possible de faire violence au poëte et d'obtenir de lui quelques concessions.

Les mélodies de la nouvelle production de M. Auber sont généralement gracieuses, mais d'une grâce un peu recherchée et qui sentent la mignardise. Ce système de recherche et ces modulations irrégulières, dont l'objet est d'obtenir une couleur locale, finissent par tomber dans la monotonie. Cette monotonie résulte aussi de l'instrumentation où les traits de clarinettes, les cordes pincées et les violons à notes détachées sur la chanterelle se reproduisent à chaque instant. Au nombre des petits morceaux répandus dans cet ouvrage, le public a remarqué surtout le nocturne à deux voix :

O bords heureux du Gange !
O fortuné séjour,
Etc.

Mme Cinti-Damoreau, Adolphe Nourrit et Levasseur ont fort bien chanté le peu de chose qu'ils ont à dire dans *le Dieu et la Bayadère ;* le reste de l'exécution n'a pas été trop bon. Il n'y avait point d'ensemble dans les chœurs, et les instrumens à vent étaient mal accordés. L'incertitude de

l'exécution me paraît devoir être attribuée à l'insuffisance des répétitions générales.

Tout le monde connaît le talent de Mlle Taglioni ; je n'ajouterai donc rien à sa réputation en disant qu'elle a dansé d'une manière ravissante. Sa pantomime est moins parfaite ; il y a encore de la convention dans ses gestes, et son jeu de physionomie a peu d'expression.

Il y a quelque chose de neuf et de vraiment original dans le nouvel opéra ; c'est un pas de schall composé par Mlle Taglioni ; toutes les positions de ce pas sont des traits d'imagination. Ce pas et la danseuse pourraient bien faire le succès de l'opéra.

Fétis.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Dans une notice qui nous parvient sur la situation des théâtres de Rome, il est parlé d'un opéra dont on ne dit pas le titre, dans lequel un jeune compositeur, M. Valentini, aurait essayé un syst'me tout différent de la musique de Rossini, soit dans la coupe des morceaux, soit dans l'instrumentation. Cet opéra a été représenté au théâtre *Argentina*. Le public n'a pas paru goûter ce système; mais le défaut de succès des choses nouvelles ne prouve jamais rien contre elles; elles ont besoin de l'épreuve du temps. Les chanteurs Rinaldi, Pedrazzi, Ferlotti et Salvatori ont eu beaucoup de peine à se décider à chanter les morceaux de cet ouvrage, où la *cabalette*, qui leur procure ordinairement des applaudissemens, étaient supprimée. Nous attendons de plus amples détails sur cet événement musical.

Au théâtre *Valle*, *l'Orfano della selva*, de Coccia, n'a point réussi; un seul duo chanté par le Brambilla et Bottelli a été applaudi.

— Le 25 décembre, *l'Innocente in periglio*, opéra nouveau du Maestro Conti, a été représenté à Milan, au théâtre de *la Canobbiana*. Le succès a été médiocre, dit le rédacteur du journal *I teatri*; dans le style italien cela signifie que la pièce est tombée. Les chanteurs de cet ouvrage étaient Caroline Conti, la Franchini, Vincenzio Galli et Badiali.

Un concert vocal et instrumental a été donné récemment par les élèves du Conservatoire de Milan. On y a remarqué une symphonie composée par un jeune homme nommé Croff. Parmi les chanteurs, la Tassistro, *soprano*, et la Salvi, *contralto*, se sont fait applaudir. Bussola, élève de Rolla, a eu aussi du succès dans un solo de violon, ainsi que Castellini, dans un concerto de clarinette, et Storioni dans un solo de violoncelle.

— *La Straniera* et *il Pirate* de Bellini sont maintenant les opéras à la mode dans la plupart des villes de l'Italie. A Florence, à Lucques, à Parme, *la Straniera* obtient particulièrement un succès d'enthousiasme.

— *Le Cantatrice Villane*, de Fioravanti, fait maintenant fureur à Turin. Le public fait recommencer la plupart des morceaux, et ne se lasse point de les applaudir. Caroline Ungher et Zuccoli paraissent jouir dans cet ouvrage de toute la faveur des habitans de Turin. Les autres chanteurs qui méritent d'être mentionnés sont la Rubini et Biondini.

— Après avoir donné quelques représentations à Lugo, Velluti y a obtenu une soirée à son bénéfice. Les habitans n'ont rien négligé pour témoigner leur admiration à ce chanteur, maintenant *unique* dans son espèce. Une course de chevaux, l'illumination du théâtre et des vers à foison ont témoigné de leur satisfaction, et après la représentation, qui se composait de *Tebaldo ed Isolina* et d'une scène d'*Andronico*, le virtuose fut reconduit aux flambeaux jusqu'à sa demeure.

— La compagnie chantante, engagée pour la saison prochaine au théâtre *Carcano* de Milan, se compose de Mmes Pasta, Lina Roser, Elisa Orlandi, Eugénie Martinet, Henriette Laroche, Félicité Baillou, Faustine Piombanti et

de Jean-Baptiste Rubini, Philippe Galli, Valencia, Frezzolini, Musatti, Lucien Mariani, Zambaiti, Baroilhet et Lodetti. Les compositeurs d'opéras nouveaux seront Bellini, Donizetti et Majocchi.

BULLETIN D'ANNONCES.

LAGOANÈRE. Douze *Thêmes* en deux livraisons, tirés des ouvrages de MM. Rossini et A. Romagnesi, variés pour violon seul. Prix de chaque livraison, 4 fr. 50 c.

La Parisienne, chant national, arrangé pour le piano, par A. Romagnesi. Prix : 3 fr.

A Paris, au magasin de musique de A. Romagnesi, compositeur et éditeur, rue Vivienne, n° 21.

Morceaux chantés dans l'*Ultimo giorno di Pompei*, arrangés avec accompagnement de piano.

Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

Al fin goder mi e dato, cavatine de l'opéra l'*Ultimo giorno di Pompei*, del maestro Pacini, chantée par Mme Méric-Lalande. Prix : 3 fr. 75 c.

Fermati, Ottavia, duo du même opéra, chanté par Mme Méric-Lalande et Donzelli. — 5 fr.

Squarciami il core, duo du même opéra, chanté par Mme Méric-Lalande et Zucchelli. — 4 fr. 50 c.

Su qnesta man concedi, air du même opéra, chanté par Mme Méric-Lalande. — 3 fr. 75 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart Italien, n. 11.

De l'Abolition des Priviléges, et de l'Émancipation des Théâtres, par M. Étienne Gosse. Brochure in-8°. 1830.

Paris, Delaunay et Barba, libraires, au Palais-Royal.

Saggio Teorico-Pratico, ossia nuovo metodo di contrappunto, composto dal maestro V. Colla.

Turin, Pomba. 1830. Deux vol. in-4°.

Cette édition est la deuxième d'un livre qui a paru en 1819, et dont la *Bibliotheca italiana* du 10 février 1820 a rendu un compte avantageux.

(23 octobre 1830.)

SUR

L'ANCIENNE MUSIQUE

DES CHANSONS DU CHATELAIN DE COUCY,

Mise en notation moderne avec accompagnement de piano,

PAR M. PERNE,

Correspondant de l'institut royal de France (Académie des Beaux-Arts (1).

Quatre mélodies des chansons du châtelain de Coucy ont été notées et publiées par Laborde, dans son *Essai sur la Musique*, tome II, pages 205, 281, 287 et 291. Burney et Forkel, dans leurs *Histoires de la Musique*, ont essayé de rhythmer une ou deux de ces mélodies, en établissant la mesure musicale d'après la notation en notes de forme carrée et losange donnée par Laborde; mais ces auteurs ne sont parvenus qu'à donner un aperçu informe de cette ancienne musique. Privés des manuscrits, ils ne pouvaient présumer que la notation qu'ils trouvaient dans l'ouvrage de Laborde était de toute nullité pour pouvoir établir la mesure musi-

(1) Ce morceau sert d'introduction à la musique des Chansons du châtelain de Coucy publiées par M. Francisque Michel.

cale, la coupe des phrases, et déterminer les passages qui, dans ces mélodies, exigent la présence et l'effet du bémol, du dièse et du bécarre.

La pratique usuelle de la notation en usage pendant les onzième, douzième, treizième et quatorzième siècles a été jusqu'ici totalement ignorée, quoique Francon et quelques autres écrivains sur la musique aient donné, sommairement il est vrai, les règles de cette notation, parce que les difficultés que ces règles présentent dans leur exécution, à cause des nombreuses liaisons ou ligatures de notes, ne sont pas les seuls qui s'opposent à l'exacte distribution et au rapport des valeurs à placer les unes sous les autres dans les morceaux de musique à deux, à trois et à quatre parties, mais encore à cause des accidens qui se rencontre devant des notes auxquelles ils semblent n'avoir nul rapport.

Ce ne peut donc être que par la pratique constante de la mise en partition de plusieurs morceaux des siècles precités que l'on peut acquérir la certitude de réussir à rendre en notation moderne telle musique que ce soit de ces bas siècles. Cette pratique nous étant devenue familière en raison des nombreux extraits que nous avons faits de la plus ancienne musique qui existe dans les manuscrits de la Bibliothèque du roi, nous sommes parvenus à restituer la musique des chansons du Châtelain, telle qu'on la trouve ici, donnée d'après ces mêmes manuscrits et ceux de la Bibliothèque de l'Arsenal.

La notation musicale du douzième siècle est plus simple que celle des treizième et quatorzième siècles, parce qu'à cette époque la musique à plusieurs parties était assez rare; mais elle n'en possède pas moins les moyens de former toutes les divisions possibles de mesure à deux, à trois et à quatre temps. La mesure ternaire était alors préférée, et toutes les chansons du Châtelain sont à trois temps; les temps de cette

mesure sont même souvent ternaires. Dans cette notation, il n'y a pas de barres pour séparer les mesures; mais les phrases mélodiques y sont distinguées, dans les copies les plus exactes, par des barres tirées perpendiculairement du haut en bas de la partie, ou n'embrassant qu'une ou deux espaces entre les lignes. Ces traits ou ces barres désignent non seulement la fin d'une phrase musicale ou du vers mis en musique, mais les uns et les autres représentent aussi les valeurs muettes ou silences, selon le plus ou moins d'espaces linéaires qu'ils embrassent, comme nous venons de le dire. Les clefs employées dans les manuscrits sont la clef d'*ut* sur la seconde ou la troisième ou la quatrième ligne (la portée musicale n'étant composée que de quatre lignes), et la clef de *fa* sur la seconde ligne. Souvent le bémol apparaît posé sur la place de la note *si*, que dans ces anciens temps on appelait *fa* lorsque le *si* était bémolisé, et *mi* lorsqu'il était *si* naturel. Il en était de même de la note *mi*, qui, devenant *mi* bémol, prenait le nom de *fa*, parce que les six syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, étaient alors suffisantes pour la solmisation, attendu que tout demi-ton, en descendant l'*échelle*, ou *gamme*, ou *exacorde*, se chantait *fa-mi*, et tout demi-ton en montant se prononçait et se chantait *mi-fa*, d'après le système des muances, dont il serait trop long de donner ici l'aperçu. Le bécarre, dans le douzième siècle, était employé comme comme signe du dièse, et ce ne fut que dans le treizième siècle, lorsque la musique à plusieurs parties prit faveur, et le dièse commençant à paraître, que le bécarre ne fut plus considéré que comme propre à annuler l'effet du dièse ou du bémol. Outre le bémol posé à la clef pour indiquer que la note *si* devait être abaissée d'un demi-ton dans le courant de la portée, il existait encore des cas où l'on abaissait cette même note, quoique le bémol ne se trouvât pas indiqué, et cela en raison de la tournure du

chant ou de la modulation. Toute composition musicale depuis les bas siècles avait pour base et type de mélodie les tons ou modes du chant grégorien, vulgairement appelé *plain-chant*, modes d'origine grecqne, d'après lesquels les modernes ont formé leurs modes majeurs et leurs modes mineurs. Dans la musique figurée, ainsi appelée pour la distinguer du plain-chant, ces modes étant souvent entremêlés les uns avec les autres, selon les différens rapports qu'ils avaient entre eux, offraient alors de la variété à la mélodie, et amenaient diverses modulations que n'admettait pas le plain-chant. Dans ces modes, les intervalles mélodiques les plus naturels étaient ceux employés pour la mélodie et la modulation. Rarement on voit dans la musique des onzième et douzième siècles des intervalles disjoints de sixte, de septième et d'octave. L'intervalle de triton (ou *quarte majeure*, ou *quarte augmentée*, comme l'appellent les modernes) était presque totalement rejeté comme peu mélodique, difficile à entonner lorsqu'il était disjoint, et d'une relation fausse avec les autres intervalles de la mélodie lorsqu'il était formé par des notes conjointes. C'est pour ces deux raisons que, dans les modes dorien (premier ton), hypo-dorien (second ton), hypo-phrygien (quatrième ton), lydien et hypo-lydien (cinquième et sixième tons), toutes les fois que la note *si* descendait sur le *fa*, on formait toujours un demi ton en descendant sur le *la*, troisième note de l'intervalle de quarte pris en montant, intervalle qui, de quarte majeure qu'il était, devenait quarte juste, ou mineure, comme l'appellent certains maîtres. La note *si* était donc, dans ce cas, considérée comme *si* bémol; mais ce même *si* était toujours naturel en montant à l'*ut*, à moins que le bémol indiqué n'annulât cette règle, ou que la tournure de la modulation ne changeât la nature du mode en celle des modes phrygiens (troisième ton), mixolydien (septième ton), et hypo-mixo-

lidien (huitième ton); car, dans ces trois modes, presque toutes les fois que la relation de triton existait dans la mélodie, ce n'était pas le *si* qui devait être abaissé d'un demi-ton, mais le *fa* naturel qui devait être élevé d'un demi-ton et considéré comme *fa* dièse, parce que le *si* naturel existe dans ces modes comme étant l'une des cordes constitutives de la mélodie. Dans les manuscrits du douzième siècle, et et même dans quelques uns du treizième, le bécarre fait alors la fonction de notre dièse moderne en élevant d'un demi-ton la note devant laquelle il est posé ou celle à laquelle il a rapport. Il est encore essentiel de remarquer que dans le courant d'un morceau de musique, et même quelquefois au commencement de la portée, on trouve le bémol placé devant l'*ut* et le bécarre placé devant le *si* : alors ces signes ainsi placés indiquent que de l'*ut* au *si* il y a toujours un demi-ton. Quelquefois on trouve aussi ces accidens placés devant telle note que ce soit, considérée comme première d'un groupe de notes liées : alors ces signes n'affectent pas toujours cette première note, mais bien souvent celle qui, dans ce groupe de notes, exige l'élévation ou l'abaissement que réclame la tournure mélodique de la phrase.

La mélodie des anciens modes étant dans le genre diatonique pur, admettait rarement des demi-tons intercalés au milieu d'une phrase de chant; mais il était donné comme règle constante que, dans les phrases finales de chant ou de modulation, toute pénultième note qui formait un ton sous la dernière note qu'elle précédait, devait être élevée d'un demi-ton pour adoucir la dureté du chant, et former dans la mélodie un sens final. D'après cette règle, on formait toujours un demi-ton de l'*ut* au *ré*, du *fa* au *sol* et du *sol* au *la*, comme si cet *ut*, ce *fa*, ce *sol* eussent été précédés d'un dièse.

Quant à l'exécution de la musique de ces anciens temps,

il ne nous est pas donné de la connaître plus que celle entendue par nos ayeux. Tout ce qui tient au moral, au sentiment, aux sensations, à la mode même, est tellement fugitif, principalement en musique, qu'on ne pourrait avoir quelques indices certains de cette exécution qu'au moyen de signes qui indiqueraient les principaux ornemens alors emploxés par les chanteurs. La seule trace que l'on trouve dans les plus anciens manuscrits de ce que nous appelons *agrémens du chant*, est un signe ou note appelée *plique* par les anciens, du terme *plica*, mot latin qui veut dire *pli*. Cette note, qui était tantôt de figure carrée, tantôt de figure losange avait toujours deux queues, et cela pour la distinguer des autres valeurs de notes dont elle faisait partie, ou contre lesquelles elle était accolée comme signe de *trill* ou de *brisement de la voix*. Sa présence indiquait que la note qu'elle désignait devait être partagée en deux sons contigus, et battus l'un contre l'autre par le mouvement de la glotte. Les deux sons opérés par ce mouvement se formaient en montant, si la note qui suivait la plique était plus élevée ou sur le même degré qu'elle, et en descendant si la note qui la suivait était d'un ou plusieurs degrés plus bas. On ne peut affirmer que ce mouvement de la glotte indiqué par la plique fût effectivement le même que celui de la voix dans l'exécution du *trill* moderne, mais le terme *plique* indique assez que, par la présence de cette note, la voix devait se plier au mouvement de sons contigus, ce qui est enseigné dans les anciens ouvrages sur le plain-chant et le chant figuré, et démontré par les manuscrits des chansons du Châtelain du douzième siècle, où les mêmes passages de mélodie sont écrits en deux ou trois notes dans l'un des manuscrits, et en plique d'une seule figure dans l'autre. On peut aussi considérer comme *petites notes, notes de goût,* ces fréquentes *appoggiatures* qui précèdent ou qui suivent les notes

dont la valeur à elle seule remplirait l'un des temps de la mesure, et qui, s'associant une petite note, rendent alors ce même temps ternaire de binaire qu'il serait sans la présence de cette valeur minime.

Les manuscrits d'après lesquels la musique des chansons du Châtelain est donnée ici en notation moderne, sont le n° 7,222 du fonds du Roi, les n°s 65, 66, 67 du fonds de Cangé, de la Bibliothèque du Roi, et le n° 63 des manuscrits du fonds de Paulmy, de la Bibliothèque de l'Arsenal. Ce manuscrit n° 63 et le n° 7,222 sont très-bien copiés. Il y a peu d'erreurs dans la position des clefs des bémols; mais parmi les manuscrits du fonds de Cangé les fautes de valeurs, de position de clefs, de placement exact de bémols, de bécarres, et les absences des signes de division des phrases mélodiques sont tellement fréquentes par l'impéritie des copistes, que, sans le secours du manuscrit n° 63 du fonds de Paulmy, il nous eût été presque impossible de restituer exactement une partie de cette ancienne musique.

Des précieux monumens de musique ancienne latine ou française que possède la Bibliothèque du Roi, il en est peu qui présentent autant d'intérêt que la série musicale des chansons du Châtelain. Cette musique est la plus ancienne qui existe, à l'exception de quelques pièces que l'on trouve dans cinq ou six manuscrits des dixième, onzième et douzième siècles, pièces écrites en vers latins rimés ou en langue romane.

Des vingt quatre chansons attribuées au Châtelain, les n°s 3, 13, 15 et 17 de cette édition sont les seules chansons dont la musique ne se trouve pas dans les manuscrits; la chanson n° 1, *Por verdure ne por prée*, et celle n° 23, *Ahi! Amors*, ont des mélodies différentes dans les manuscrits n° 7,222, fonds du Roi, et les numéros des autres fonds. Nous avons choisi parmi ces chants, qui se trouvent être

différens pour les mêmes chansons, la musique la plus mélodieuse, celle dont le style est plus rapproché de notre musique moderne. On peut donc considérer comme un ouvrage complet de musique du douzième siècle les mélodies, au nombre de vingt, données dans la présente édition; ces mélodies ne manquent ni de naturel ni d'une certaine expression mélancolique. On aperçoit aussi, par le texte de ces chansons, que la poésie lyrique française était déjà propre à s'unir à une composition musicale régulière et mélodieuse. Déjà, dans ces petits poèmes, les temps forts et les temps faibles, que donne la manière de scander la versification, fournissaient au compositeur de mélodies les moyens de créer des phrases de musique régulières, presque toujours composées de quatre ou de six mesures; et s'il en était de trois ou de cinq mesures, ces phrases ne marchaient jamais isolées, mais toujours deux à deux, soit immédiatement, soit en correspondance les unes avec les autres en raison de la disposition métrique de la poésie. Nous ne craignons pas d'ajouter, d'après nos observations, que cette coïncidence frappante des syllabes les plus accentuées de la poésie avec les temps forts de la mesure musicale, est une preuve convaincante que, dans ces anciens temps, le poète composait lui-même la musique des pièces de vers qu'il destinait à être chantées.

Les vingt mélodies données ici sont en divers modes modernes, pour éviter l'ennui qui aurait pu résulter de la continuité fatigante des mêmes modes anciens; mais nous n'avons rien changé aux valeurs ni ajouté aucune note de goût à ces mélodies, qui toutes sont extraites avec la plus grande fidélité des manuscrits précités. Nous avons essayé d'y adjoindre un accompagnement de piano; dans cet accompagnement, l'essence et le caractère de la mélodie y sont, autant que possible, servis selon les modes primitifs dans lesquels ces

mélodies ont été composées. Ces modes sont indiqués en tête de chacune des chansons, afin que les curieux qui voudraient compulser les manuscrits et comparer ces mélodies, rendues en notes modernes avec l'ancienne notation, puissent satisfaire leur désir, et se convaincre, d'après leur propre jugement, que si les auteurs et les poètes des onzième et douzième siècles ont donné quelqu'importance à la langue française, encore à son berceau, l'art musical marchait d'un pas égal, associé comme il l'était aux ouvrages qui déjà faisaient les délices des souverains et de la plus haute société.

VARIÉTÉS.

De l'Abolition des Priviléges et de l'Émancipation des Théâtres; par M. Étienne Gosse (1).

Pauvre M. Gosse! Que parle-t-il d'abolition de priviléges et d'émancipation? Il y a bientôt trois mois qu'il est question de ces choses ; mais bientôt on n'en parlera plus. Nous ne vivons point en un temps favorable aux réformes. Les ministres ont peur de tant de choses que la liberté, même dans les coulisses, leur inspire sans doute quelque terreur. D'ailleurs, les gens intéressés à ce que cette liberté n'existe pas sont bien en cour. Leur petit collet s'est caché sous l'uniforme, et leur rare aptitude à crier avec la même grâce : *Vive le roi! vive la ligue!* fait merveille près de nos excellences. M. Gosse s'attache à prouver la nécessité de réformer le régime sous lequel gémissent les entreprises dramatiques, (on ne peut pas dire sous lequel *elles vivent*); mais la nécessité n'est point par le temps qui court un motif suffisant de faire les choses. Il y a bien d'autres nécessités, ma foi ; et Dieu sait ce qui en est!

Quoi qu'il en soit, M. Gosse a fait une brochure sur la nécessité de *l'abolition des priviléges et de l'émancipation des théâtres*, et c'est fort bien à lui ; car, enfin, si ses paroles sont perdues aujourd'hui, elles fructifieront quelque jour,

(1) Brochure in-8°. A Paris, chez Delaunay et Barba, au Palais-Royal.

et. en cela, comme en beaucoup d'autres choses, *la raison finira par avoir raison.* J'aime son début, parce qu'il montre son désinterressement; chose assez rare parmi les donneurs de conseils.

« Aussitôt qu'un citoyen examine une question dans une
» brochure, dit-il, le public ne manque pas de soupçonner
» l'auteur de quelques vues intéressées; la manie des places,
» la rage de faire de l'administration, l'intérêt personnel,
» cette grande maladie des peuples civilisés, ne justifient
» que trop ces soupçons; je me hâte donc de prévenir mon
» lecteur que le but de cette brochure est l'émancipation de
» *tous* les théâtres, et que, dans mon système, le gouver-
» nement ne devrait en rien se mêler de leur administra-
» tion. Si mes conseils sont pris en considération, si l'on en
» croit ma vieille expérience, le ministre n'aura pas plus de
» droit de nommer le portier d'un théâtre que le concierge
» d'une manufacture. Le but de cette brochure est de dé-
» barrasser l'administration des fatigues inutiles que lui
» donnent les théâtres, de supprimer les écouteurs, les in-
» specteurs d'habits et de gestes, les contrôleurs, les cen-
» seurs, et tout ce qui s'attache à la peau des malheureux
» comédiens. »

Dans le fait, tout ce monde a si peu servi à la prospérité des théâtres et à la conservation de l'argent accordé comme subvention par le gouvernement, qu'il y a bien quelque apparence qu'il n'est pas fort utile de le conserver dans ses fonctions, et qu'on pourrait s'en débarrasser, ne fut-ce que pour voir ce qui en serait. Mais les protections, les sollicitations, et surtout cette idée dominante des gouvernans que rien ne va s'ils ne s'en mêlent, s'opposeront encore long-temps à ce qu'on en vienne franchement au *laisser faire*, et les inspecteurs, les contrôleurs, les censeurs et les directeurs continueront

comme par le passé à gâter la prospérité des entreprises dramatiques.

M. Gosse se plaint fort de cette manie qu'on a de ne point faire ses affaires soi-même, et de nommer des commissions pour les choses les plus simples : commissions qui ne font rien, et qui, presque toujours, empêchent de faire. D'ailleurs, elles sont rarement composées des hommes qu'il faudrait y mettre. Par exemple, une commission a été nommée il y a bientôt trois mois pour examiner la situation des théâtres. Il s'agit d'approfondir la question de liberté dans toute son étendue ; et on y place deux littérateurs signataires d'une requête grotesque au roi *contre les entreprises du romantisme*; il s'agit de la fortune des entrepreneurs de théâtres, et aucun d'eux n'est appelé ; il s'agit des progrès de la musique française et du sort des jeunes artistes, et, au lieu de compositeurs renommés et capables, on compose la commission de cinq avocats, de députés, de conseillers d'état et de maîtres de requête ; le tout sous prétexte qu'il faut surtout examiner la législation qui régit les théâtres ; comme si toute la législation de l'espèce n'était pas renfermée dans les deux articles des lois du 5 et du 17 janvier 1791 :

« Tout citoyen, à la charge d'observer les réglemens de » police, pourra élever un théâtre public *et y faire repré-* » *senter des pièces de tous les genres*, en faisant préalable- » ment sa déclaration à la municipalité des lieux.

» Les officiers municipaux ne pourront arrêter ni défen- » dre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité » des auteurs et des comédiens ».

Voilà où il faudrait en revenir, ou plutôt voilà ce qui est encore de droit ; car les deux lois qui viennent d'être citées n'ont pu être annulées par le décret impérial du 29 juillet 1807, décret qui est d'ailleurs tombé en désuétude, puis-

qu'il réduisait les théâtres de Paris au nombre de sept; et qu'il y en a aujourd'hui quatorze *par priviléges.*

Voilà toute la législation relative à l'existence des théâtres et au droit d'en élever. On voit qu'il n'était pas nécessaire d'un si grand appareil de jurisconsultes pour la mettre au clair. Il y avait ma foi bien d'autres choses à examiner; mais c'est à quoi l'on n'a point songé. Et puis, voyez ce que fait cette commission! Deux mois et demi se sont écoulés depuis sa nomination, et rien encore ne transpire de ses travaux. C'est qu'elle procède avec ordre. Le premier jour, elle s'assemble pour décider du lieu de ses séances; après que cette grave affaire est fixée, trois semaines se passent; au bout de ce temps elle se réunit de nouveau pour convenir des jours de ses séances, et il est décidé qu'elle s'assemblera une fois tous les huit jours, *sauf les cas d'empêchement.* Et voilà comme les commissions font leur besogne.

Beaucoup de gens argumentent contre la liberté illimitée des théâtres, dans l'intérêt même, disent-ils, de ceux-ci; mais M. Gosse leur répond victorieusement par la prospérité de l'art dramatique pendant seize années qu'a duré cette liberté qu'il réclame, c'est-à-dire depuis janvier 1791 jusqu'au mois de juillet 1807. En effet, dans ce long espace de temps, le nombre des théâtres de Paris varia depuis dix-sept jusqu'à vingt-trois; quelques-uns firent mal leurs affaires, comme dans tout commerce il y a de certaines maisons qui perdent leurs capitaux; mais il n'y eut aucune banqueroute scandaleuse. Parmi ces théâtres, il en était jusqu'à onze où l'on jouait l'opéra et l'opéra-comique; et personne ne conteste que ce fut dans ce temps que la musique française atteignit son plus haut degré de gloire. Ce fût alors que les compositeurs français fondèrent un genre sévère et vigoureux qui depuis, a été imité par les musiciens des autres nations; ce fut alors que Chérubini, Méhul, Lesueur, Berton, Boiel-

dieu, Martini, Devienne, Steibelt, Della Maria, Kreutzer et plusieurs autres fondèrent leur réputation; que l'on eut des acteurs tels que Lays, Chéron, Martin, Elleviou, Rézicourt, Dozainville, Mmes Maillard, Branchu, Scio, Saint-Aubin, Dugazon, Gavaudan, Phillis, etc., et que la scène française, divisée en deux théâtres, offrit la réunion prodigieuse de Talma, Larive, Saint-Prix, Molé, Monvel, Fleury, Dugazon, Dazincourt, Grandménil, Caumont, La Rochelle, les frères Baptiste, Michot; Mmes Raucourt, Contat, Sainval, Desgarcins, Vestris, Mézerai, Simon, Devienne, Molière et Suin. Alors les théâtres, hors l'Opéra, ne coûtaient pas un sou à l'Etat; il n'y avait point de commissaires du gouvernement, point d'inspecteurs, de contrôleurs, ni de censeurs. Voilà quel fut l'effet de la liberté.

Après avoir démontré d'une manière invincible que les priviléges ne sont bons à rien, même pour ceux qui les possèdent, M. Gosse passe à l'examen des *subventions*, autre genre de privilége accordé à cinq théâtres de Paris, et qui n'a pas été plus fructueux que l'autre à l'Opéra-Comique et à l'Odéon. Voici comment M. Gosse établit la distribution de cette subvention :

L'Académie Royale de Musique, par an. . .	900,000 fr.
Le Théâtre-Français	200,000
L'Odéon.	160,000
L'Opéra-Comique.	180,000
Le Théâtre-Italien.	70,000
Les procès.	10,000
Quatre censeurs à 6,000 fr.	24,000
Le bureau des théâtres, chefs et sous-chefs. .	15,000
Pensions futures.	12,000
Employés de la liste civile pour les théâtres. .	29,000
Total.	1,600,000

De cette subvention, la chambre des Députés n'a voté jusqu'ici que 1,300,000 fr. qui ont toujours été versés par le ministre de l'intérieur dans les caisses de la liste civile, et le ministre ou intendant général de la maison du roi, n'a jamais été tenu d'en rendre compte. Le calcul qu'on vient de voir démontre que la somme votée par les Chambres pour les théâtres est *insuffisante*; aussi a-t-il toujours fallu y ajouter deux ou trois cent mille francs pris sur la liste civile pour combler le déficit. C'est au moyen de ce sacrifice que les bureaux de l'intendance générale de la maison du roi, ou si l'on veut la direction des beaux arts qui en dépendait, ont conservé leur action sur les théâtres royaux. On va voir quel a été le résultat de ce sacrifice.

Prenons pour exemple l'Opéra-Comique et l'Odéon. Le premier de ces théâtres a eu trois administrations différentes en moins de trois ans. D'abord ce furent les comédiens sociétaires qui, rentrés en possession de leur propriété après l'expulsion de M. Pixérécourt, en furent dépouillés parce qu'il plût à l'autorité administrative de donner le privilége de ce théâtre à M. Ducis, protégé de la cour. Puis M. Ducis cessa ses payemens et disparut, et enfin le même privilége fut concédé à M. Boursault qui en *jouit* actuellement. Sur la subvention de 180,000 fr. accordée à ce théâtre, s'exerce une retenue de 110,000 fr. pour le service des pensions des anciens sociétaires et employés; reste donc 70,000 fr. de subvention effective. On verra tout-à-l'heure quel profit réel l'entrepreneur en tire. Quant au théâtre de l'Odéon, deux entrepreneurs s'y sont ruinés depuis trois ans; j'ignore quelle est la situation du troisième. Il suffit de ces deux exemples pour montrer que les avantages attachés aux subventions sont insuffisantes pour soutenir les théâtres royaux; mais il faut encore ajouter que ces avantages sont illusoires. On donne au théâtre de l'Opéra-Comique une subvention de

180,000 fr. qui, par la retenue pour le service des pensions, se trouve réduit à 70,000 fr. Mais qu'est-ce que cette prétendue subvention en raison des charges dont on accable ce malheureux théâtre? Dans les bonnes années, ses recettes sont de 900,000 fr. environ; sur cette somme, l'impôt des indigens enlève le dixième, c'est-à-dire, 90,000 fr. De plus, les frais de garde montent à 27,000 fr.; enfin, les loges et les billets gratis de l'état-major de la place, de la préfecture de police et des ministres, dont la valeur pouvait être difficilement estimée sous l'ancien gouvernement, attendu l'abus qui s'y était introduit, tout cela non-seulement compense les avantages de la subvention, mais s'élève presque au double. M. Gosse fait une réflexion fort juste au sujet de l'impôt des indigens. « Ce droit des pauvres, dit-il, a toujours été un » non sens; on n'a dû cette idée qu'à ces hommes qui de- » puis trente ans se sont attachés à embrouiller les choses » les plus claires. Le budget de l'état n'a qu'une caisse seule » et unique, et donner d'une part de l'argent pour le re- » prendre de l'autre, ce n'était au fond qu'une ineptie. On » a calculé dans certaine ville de province que la somme » donnée par la commune était positivement égale à celle » qu'avait produit le droit des pauvres ».

Si je partage complétement l'opinion de M. Gosse sur la nécessité de supprimer les subventions des théâtres en leur rendant la liberté, je ne puis être de son avis quant à l'Opéra; car il est démontré depuis environ cent trente ans, que les recettes sont insuffisantes pour l'entretien de ce spectacle de luxe; et cette insuffisance est devenue plus patente encore depuis que les traitemens des acteurs se sont élevés jusqu'à l'extravagance. Dans la révolution, au temps même de la liberté des théâtres, on avait reconnu la nécessité de porter secours à l'administration de l'Opéra, dont les dépenses étaient bien moindres qu'elles ne sont aujourd'hui.

La subvention accordée par le gouvernement à ce théâtre, est maintenant de 900,000 fr. ; c'est environ 150,000 fr. de plus qu'avant l'administration de M. Lubbert. Dans les bonnes années, les recettes vont à 600,000 fr. environ ; de plus, l'Opéra perçoit sur les spectacles et concerts un impôt qui produit, année commune, 130,000 fr. ; en tout 1,630,000 fr. C'est au moyen de cette somme énorme qu'on entretient ce spectacle avec un éclat qui n'a rien de comparable en aucun autre pays. Que si M. Gosse objectait qu'un budget aussi considérable devrait être du moins employé d'une manière digne de son objet, c'est-à-dire, à faire de grandes choses et à les multiplier, au lieu de ne servir, comme cela s'est vu cette année, qu'à représenter une faible bluette et un ballet, je me rangerais de son avis; mais une faute d'administration ne prouve rien contre la nécessité d'une forte subvention pour l'Opéra.

Voici une chose plus grave : malgré ce budget si formidable de 1,630,000 fr., M. Gosse assure que l'Académie royale de Musique doit en ce moment une somme de 1,200,000 fr. Serait-il vrai que les fautes administratives de M. Lubbert eussent creusé un tel abîme ? Si cela est, il n'est pas seul coupable ; car l'autorité de qui il relève devait connaître sa situation aux comptes de chaque année. L'Opéra s'est trouvé endetté de 1,200,000 fr., il y a quatre-vingt-dix ans, c'est-à-dire en 1740 ; mais ce déficit était le résultat d'une longue administration particulière, qui avait fait d'énormes sacrifices pour se soutenir pendant seize ans, et alors il n'y avait point de subvention. Le bureau de la ville paya ce déficit. Qui comblera aujourd'hui celui de l'administration de M. Lubbert, s'il est vrai qu'il soit tel que le dit M. Gosse ? C'est une question que je ne me charge point de résoudre.



La brochure de M. Gosse contient assez de détails curieux et de vues sages pour mériter de fixer l'attention de ceux qui sont maintenant chargés d'organiser les théâtres d'améliorer leur sort.

FÉTIS.



NOUVELLES DE PARIS.

Deux relâches ont eu lieu à l'Opéra-Italien dans cette semaine ; une indisposition de Donzelli, et le départ précipité de Mlle Tibaldi en ont été cause. Cette circonstance est très-fâcheuse pour l'administration qui a des engagemens à des prix élevés avec les chanteurs, et qui, jusqu'à ce jour, n'a point encore vu le public se porter en foule à ses représentations. L'indisposition de Donzelli retarde les débuts de David, parce qu'il y a trois tenors dans *Ricciardo e Zoraide* ; la même indisposition empêche d'avoir recours à l'*Ultimo giorno di Pompei*, et le départ de Mlle Tibaldi met obstacle à la représentation de *Sémiramis*. Cette cantatrice a, dit-on, été si mécontente de l'accueil qui lui a été fait par les dilettanti parisiens, qu'elle n'a plus voulu tenter l'aventure. Nous ignorons si ce départ précipité est la cause du début de Mlle Michel dans *Ricciardo e Zoraide*, mais il est certain que cette jeune personne remplira le rôle du Contralto dans cette pièce. Mlle Michel est élève du conservatoire, et a obtenu le premier prix au concours du chant, cette année.

Il est à désirer, autant dans l'intérêt de l'administration que dans celui des plaisirs du public, que les débuts da David et de Lablache se fassent promptement, et qu'il en soit de même de la rentrée de Mme Malibran ; alors, toutes les ressources seront réunies, et l'on ne sera plus exposé à des interruptions de spectacles, semblables à celles qui ont eu lieu cette semaine.

— Les circonstances politiques sont peu favorables aux théâtres; presque tous sont dans un état de souffrance qui deviendrait fort inquiétant s'il se prolongeait. L'Opéra lui-même, qui, naguère, jouissait de la faveur publique, attire beaucoup moins de monde depuis quelque temps. On dit que le charme de la danse de Mlle Taglioni n'a pu même empêcher les recettes de fléchir aux représentations du nouvel opéra *le Dieu et la Bayadère*.

Un journal annonçait hier qu'on s'occupe en ce moment de l'arrangement d'un pastiche composé d'ancienne musique de Rossini, et que ce pastiche doit succéder à l'opéra nouveau. Nous ne pouvons croire à cette nouvelle; notre incrédulité est fondée sur plusieurs motifs. D'abord, malgré le mépris affecté par M. Lubbert pour les réglemens, les réclamations qui s'élèvent de toutes parts, et les bienséances envers les artistes les plus recommandables, il n'est pas vraisemblable que ce mépris aille jusqu'à prolonger encore les retards qu'on apporte depuis un an à la représentation de *Robert-le-Diable*, opéra de M. Meyerbeer, il n'est pas vraisemblable que l'on respecte assez peu le talent, la réputation européenne de ce compositeur et les engagemens *écrits* qu'on a avec lui pour mettre le comble à la mystification dont il est victime. Nous savons de bonne part que M. Meyerbeer, placé dans une position sociale honorable, et animé d'une juste fierté, ne fait point de réclamations contre la violation de ses droits; il veut voir jusqu'où peut aller l'oubli de toute justice. Sa patience n'est pas un motif pour que les choses se passent comme l'a annoncé le journal dont nous parlons. Nous nous refusons donc à croire qu'il soit question de la représentation du pastiche en question.

Un autre motif nous fait repousser le bruit de ce pastiche; il est relatif à Rossini. Certes, dans les analyses que nous avons faites de *Moïse* et de *Guillaume Tell*, on a pu voir si

nous sommes admirateurs sincères de ce grand artiste, et désireux qu'il nous enrichisse des inspirations de son génie! Mais c'est précisément à cause de cette admiration que nous désirons qu'il ne permette pas qu'on abuse de son nom pour des opérations mercantiles, et que nous nous refusons à croire qu'il ait consenti à laisser faire le pastiche dont il s'agit. Quand on a le bonheur d'être doué par la nature d'un beau génie et d'avoir acquis la plus grande renommée de l'époque, jeune encore; quand enfin la fortune a été assez juste pour récompenser de grands travaux et fonder une honorable indépendance, il ne faut plus faire que de grandes choses dignes de soi. Nul doute que Rossini ne soit convaincu comme nous de cette vérité, et qu'il ne se refuse à l'abus qu'on voudrait faire de son nom, si tant est qu'on veuille en abuser. Ces sortes d'opérations ne sont même pas avantageuses sous le rapport financier; car le public, qui aime qu'on travaille pour lui, goûte peu ces arrangemens ou plutôt ces dérangemens de musique. Aussi l'a-t-on vu peu empressé aux représentations du *Siège de Corinthe* et du *Comte Ory*. Rossini sait tout cela, et nous avons la preuve qu'il n'a voulu donner sur le théâtre de l'Opéra qu'un ouvrage digne de lui. Avant son départ pour l'Italie, l'administration s'était engagée à lui fournir un poème d'opéra dont il ferait la musique à Bologne; mais en vain écrivit-il plusieurs fois pour demander ce poème; le *dolce far niente* habituel de l'administration ne lui permit seulement pas de répondre aux lettres du compositeur.

S'il était donc possible qu'au lieu de fournir à ce grand musicien une occasion de déployer dignement son talent, cette administration eut conçu la misérable pensée de faire faire un pastiche de ses anciens ouvrages, nous ne doutons pas que, par tous les motifs que nous venons d'alléguer, Rossini ne voulut point y consentir. D'ailleurs, il serait sans

doute le premier à s'opposer à la continuation de l'odieux monopole contre lequel les jeunes musiciens français viennent de s'élever dans leur requête au ministre de l'intérieur. Un artiste célèbre est le protecteur né des jeunes talens, et ne voudrait pas s'en faire l'oppresseur. Toutes ces raisons considérées, ne nous permettent pas de croire à la réalité de la nouvelle donnée par le journal dont il s'agit.

— C'est aujourd'hui que doit avoir lieu à l'Opéra-Comique la première représentation de l'*Enlèvement*, opéra en trois actes. On dit beaucoup de bien de cet ouvrage. Nous rendrons compte de l'effet qu'il aura produit, dans notre prochain numéro.

— Samedi prochain aura lieu la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts. On y entendra les deux scènes de MM. Berlioz et Montfort, auxquels l'Académie a décerné deux premiers grands prix de composition. On parle aussi de morceaux de la composition de M. Guillon, pensionnaire du gouvernement, qui seraient exécutés dans la même séance.

— Le 14 novembre prochain, un concert sera donné au profit des veuves et orphelins des citoyens belges qui ont péri dans les affaires de Bruxelles, à l'institution royale de musique, dirigée par M. Choron. On y exécutera l'oratorio de *Samson* de Handel, *la Défaite des Suisses à la bataille de Marignan*, par Clément Jannequin, et un morceau de la composition de Roland de Lassus, célèbre compositeur belge du seizième siècle.

On peut se procurer des billets d'avance à l'Institution royale de musique, rue de Vaugirard, n° 69.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Milan. *La Nitocri* de Mercadante a été représentée au théâtre de la Canobbiana avec un succès fort médiocre. Il y a si peu d'idées dans cette partition, qu'elle ne semble être qu'un long pastiche des autres ouvrages du même auteur. Le premier acte est particulièrement d'une grande faiblesse; ce n'est que dans le second qu'on rencontre quelques traits dignes de l'auteur d'*Élisa e Claudio*. Quant à l'exécution, elle a laissé beaucoup à désirer. La Corradi Pantanelli (*Mirteo*) et Mlle Marietta Albini (*Nitocri*) ont été applaudies, mais les autres chanteurs ont déplu. Les chœurs manquaient d'ensemble et de nerf.

— Le théâtre de Varese, repeint par Sanquirico, a été ouvert dans la soirée du 2 octobre par la *Secchia rapita*, musique du maestro Celli, et par le ballet *gli Strelitzi* de Viganò. On attribue le peu de succès de l'opéra à l'indisposition de la cantatrice Ranfagna et du premier tenor Pocchini. La *prima donna* Boyer et le *basso* Balfe ont été applaudis. Ce dernier est connu à Paris, où il ne faisait pas trop bonne figure au Théâtre-Italien; mais à Varese, c'est autre chose. On a été jusqu'à le comparer à Tamburini! Il n'est qu'heur et malheur.

Trieste. Le 26 septembre a été représenté sur le théâtre de cette ville un opéra nouveau intitulé *Moctar*; la musique de cet ouvrage est du maestro Tadolini. C'est une de ces

nullités de l'art qu'on voit maintenant éclore sur la plupart des théâtres d'Italie. Car les partitions qui survivent à l'essai qu'on en fait sont devenues bien rares. Du reste, il paraît que l'on reproche surtout à la musique du maestro Tadolini des formes vieillies et peu analogues au goût du jour. Elle n'a point eu de succès. On y avait introduit deux airs de Pacini, et une cavatine du dernier opéra de Bellini, *I Capelletti e Montecchi*, mais ce renfort n'a pu sauver la pièce. La Pisaroni avait un rôle dans ce malheureux *Moctar*, mais si défavorablement écrit pour sa voix qu'elle n'y a point produit d'effet. Les autres chanteurs étaient la Fink-Lohr, *prima donna*, Reina, tenor, et Antoldi, *basso*. A la deuxième représentation, il n'y eut que cent dix-huit personnes dans la salle.

— Autre naufrage. La *Zaira* du maestro Gandini s'est traînée tant bien que mal jusqu'à sa fin, le 28 septembre dernier, sur le théâtre de Modène. Nulle imagination ne se trouve dans la musique ; malgré les efforts de Mme Noel, *prima donna*, Mlle Hazon, *primo musico*, Binaghi, premier tenor, et Lauretti, première basse, il est douteux que cet ouvrage se soutienne pendant quelques soirées.

Bologne. Le 2 octobre a dû être joué sur le théâtre de Bologne *Il Pirata* de Bellini. Les chanteurs de cette saison sont Rubini, sa femme, Louis Maggiorotti, Adelaïde Taddei, Jean Zannoni et Joseph Brunelli. Nous n'avons point encore reçu de renseignemens sur le succès de la première soirée.

ACADÉMIE DE MUSIQUE

Dirigée par M. Fr. Stœpel.

Les méthodes de M. Stœpel appliquées à la théorie et à la pratique de l'harmonie, ainsi qu'à l'exécution sur le piano, ont été mises en pratique avec succès, à Paris, depuis deux ans, par ce professeur distingué. Ces méthodes ont pour objet de développer dans les élèves, par l'enseignement simultané, le sentiment de l'aplomb dans la mesure, de l'ensemble de l'exécution et de l'harmonie; qualités qui s'acquièrent plus lentement et plus difficilement dans l'enseignement isolé.

Sans cesse occupé du désir de contribuer à la propagation du goût de la musique, et au perfectionnement de l'instruction dans cet art, M. Fr. Stœpel vient de donner un grand développement à l'école de musique qu'il a fondée, en s'adjoignant des professeurs d'un rare mérite pour les diverses branches de la musique vocale et instrumentale; ces professeurs sont : MM. Bordogni, Mazas, Charles Schunck, Franchomme, Giacomelli, Mlle Hébel, Mme Cresp-Bereytter, etc., etc.

L'enseignement concertant et simultané est adopté dans l'Académie de musique ainsi constituée pour toutes les parties de la musique instrumentale.

Cette académie pourra devenir pour les amateurs ce qu'est le conservatoire pour les artistes. M. Mazas dirigera, tous les dimanches, des exercices de quatuor, et il y aura, tous les mois, de grandes réunions musicales de tous les élèves.

Les cours commenceront le premier novembre prochain. Ces cours sont distribués comme il suit :

1° Cours de *Vocalisation et de Chant.* Professeur : M. Bordogni. Prix : 45 fr. par mois.

2° Cours de *Solfège*. Professeurs : Mme Cresp-Bereytter et M. Giacomelli. Prix : 15 fr. par mois.

3° Cours de *Piano*. Professeur : M. Charles Scunck. Prix : 25 fr. par mois.

4° Cours de *Violon*. Professeur : M. Mazas. Prix : 15 fr. par mois.

5° Cours de *Violoncelle*. Professeur : M. Franchomme. Prix : 15 fr. mois.

6° Cours d'*Harmonie* et d'*Accompagnement*. Professeur : M. Fr. Stœpel. Prix : 20 fr. par mois.

On peut, dès ce moment, se faire inscrire pour l'un ou l'autre de ces cours, ou même pour plusieurs, chez M. Stœpel, rue de la Chaussée-d'Antin, n° 28.

Nous ne doutons pas du succès d'une entreprise qui se recommande également et par le nom de son directeur, et par les talens des professeurs qui le secondent. Nous rendrons compte des épreuves qui seront faites des progrès des élèves dans les exercices publics.

BULLETIN D'ANNONCES.

L'Abeille musicale, journal de chant composé de romances et de nocturnes français, de la composition de MM. A. Romagnesi, A. de Beauplan, Bruguière, Panseron, Plantade, etc.

Le dernier numéro de la deuxième année vient d'être envoyé aux souscripteurs. Le premier de la troisième année paraît en ce moment; il se compose de deux chansonnettes ou romances. Le prix de la souscription pour l'année entière est de 16 fr. pour vingt-quatre morceaux avec accompagnement de piano, et de 8 fr. avec accompagnement de guitare.

On souscrit à Paris, au magasin de musique de A. Romagnesi, compositeur et éditeur, rue Vivienne, n° 21.

CAMUS. Op. 29. *La Parisienne*, fantaisie pour flûte seule. Prix : 5 fr.

KARR. *La Victoire est à nous*, fantaisie militaire, pour piano. — 6 fr.

ADAM. *La Parisienne*, marche nationale, variée, pour le piano. — 5 fr.

La Parisienne, paroles de C. Delavigne, musique de B. Morin. — 2 fr.

Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, rue Saint-Honoré, n. 123.

Le Passage du Mont-Saint-Bernard, chant guerrier de Casimir Delavigne, suivi de *la Parisienne*, chant guerrier du même auteur, mise en musique et dédié à M. Adolphe Nourrit, par C. Bernon. Prix : 5 fr.

Serment d'aimer, romance et tyrolienne à deux voix, paroles de Bergerres, mises en musique et dédiées à Mlle Fortunata Marinoni, par C. Bernon. — 3 fr.

Paris, chez Petit, éditeur de musique, rue Vivienne, n. 6.

A Lille, chez Duvau, éditeur de musique; rue Neuve, n. 7.

Bolero, à une ou deux voix, paroles de Dufresni, musique et accompagnement de piano, par C. Bernon. Prix : 2 fr.

Paris, chez V. Dufaut, éditeur de musique, rue du Mail, n. 4.

A Lille, chez Duvau, rue Neuve, n. 7.

Trente Études composées pour le piano, et dédiées à M. Kalkbrenner, par A. P. Boëly Op. 6. Prix : 18 fr.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

Voici une de ces productions consciencieuses qui honorent l'art et l'artiste. Dans ces Études de M. Boëly, on trouve des mélodies heureuses cachées sous la forme de traits, une élégance remarquable et une pureté de style qui devient malheureusement chaque jour plus rare. Nous rendrons compte de ce recueil excellent, digne de fixer l'attention des vrais amateurs de musique.

La Fiancée libre, cantate dédiée à S. M. Louis-Philippe Ier, roi des Français, par les auteurs Charles Catelin et J.-B. Woets, chasseurs de la deuxième légion.

A Paris, au magasin de musique, rue de Richelieu, n. 92.

Le patriotisme des auteurs de cette cantate les a bien inspiré : il y a du mouvement dans cet ouvrage, qui est composé de plusieurs récitatifs, d'un *cantabile*, de couplets d'une bonne mélodie, et de plusieurs autres morceaux.

La Fiancée du Martyre des Trois Jours, romance, paroles de J.-B.-T. Drouin, musique et accompagnement de piano, dédiée à M Cambon par Alexandre Bergerre. Prix : 2 fr.

Paris, chez J. Frey. place des Victoires, n. 8.



Neuvième chanson, Melodie extraite du manuscrit N.° 7222 du fonds du Roi

Je chan-tas-se vo- lon-tiers li- - e - ment se j'en trou-vas

-se en mon cuer l'achoison mes je ne puis di-re, se je ne ment

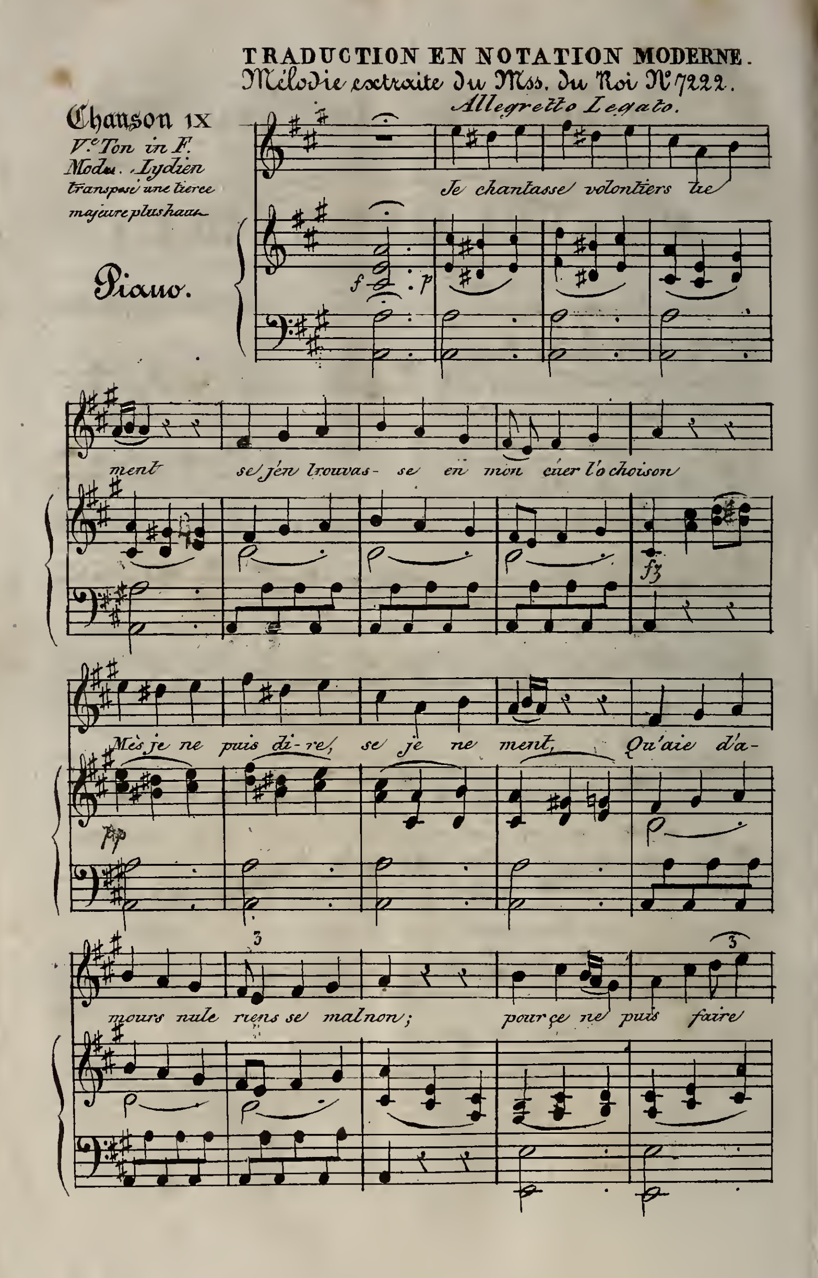
qu'aie d'amours nu le riens se mal non pour ce ne puis

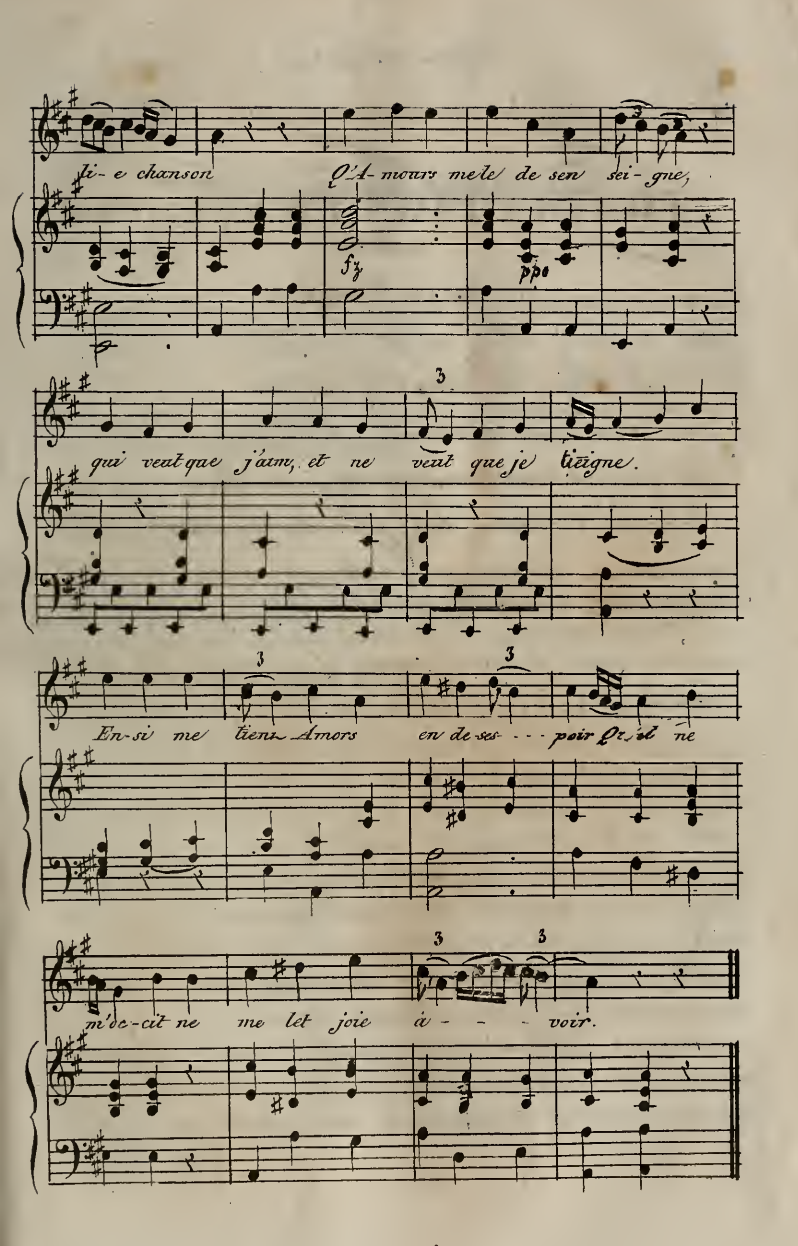
fai-re li- - e chan-çon qu'Amours me le de-sen

sei - gne qui veut que j'aim, et ne veut que je tien- gne

en si me tient amors en de-ses- poir qu'il ne

m'occi ne me let joie a - - voir.


TRADUCTION EN NOTATION MODERNE.
Mélodie extraite du Mss. du Roi N° 7222.
Allegretto Legato.
Chanson IX
Ve Ton in F.
Mode. Lydien
transposé une tierce
majeure plus haut
Piano.
Je chantasse volontiers lie-
ment se j'en trouvas- se en mon cuer l'o choison
Mès je ne puis di-re, se je ne ment, Qu'aie d'a-
mours nule riens se mal non; pour çe ne puis faire
fz
pp
3
3



li- e chanson Q'A- mours mele de sen sei- gne,
fz
ppo
qui veut que j'aim, et ne veut que je tiegne.
En-si me tient Amors en de-ses- - - poir Q'il ne
m'oc-cit ne me let joie a - - - voir.



TRADUCTION FRANÇAISE

de ce Couplet

Je chanterais volontiers avec joie, si je trouvais en mon cœur raison de chanter. Mais puis-je, sans mentir, dire qu'en aimant j'aie eprouvé autre chose que peine et chagrins? Comment donc faire des chansons joyeuses? Amour me les fait oublier; lui qui veut que j'aime et ne veut pas que je sois aimé. Il prolonge ainsi mon désespoir, m'interdisant la mort, comme il m'interdit la joie de ma vie.

(30 Octobre 1830.)

LITTÉRATURE MUSICALE.

Grammaire musicale, ou Méthode analytique et raisonnée pour apprendre et enseigner la lecture de la musique; suivie d'observations sur les erreurs, préjugés et fausses opinions concernant la musique; par P. L. Aubéry du Boulley, 1 vol. in-8°, prix : 12 francs.

Paris, Simon Richault, éditeur de musique, boulevart Poissonnière, n. 16.

Ce serait une étude historique intéressante que celle de tous les livres qui ont été écrits sur l'enseignement de la lecture de la musique, depuis que cet art a pris la forme qu'on lui voit aujourd'hui, c'est-à-dire, depuis que les signes de sa *mélographie* ont été invariablement adoptés. Cette étude n'embrasserait guère plus d'un siècle ; car antérieurement à 1730, la clef de *sol* sur la première ligne pour les parties de violon, de flûte ou de hautbois, de *fa* pour certaines parties de basse, d'*ut* sur les premières et deuxième pour les violes, la limitation des combinaisons mélodiques de la musique instrumentale, et conséquemment l'insuffisance des signes ; enfin l'emploi d'une multitude d'ornemens tels que les *cadences brisées*, les *flattés*, les *coulés*, les *feintes*, etc. qui sont tombés en désuétude ; tout cela, dis-je, exigeait un enseignement spécial qui n'aurait plus d'utilité de nos jours. Mais, dans le cours de ce siècle écoulé depuis 1730, que de méthodes de musique, de solféges et de sys-

tèmes ont été publiés ! Beaucoup se ressemblent en plusieurs points; mais il en est peu où il ne se trouve quelques observations utiles, et plusieurs contiennent des aperçus neufs qui n'ont pas peu contribué aux progrès de l'art.

Cependant il est à remarquer que la plupart des auteurs des livres dont je viens de parler se trompent dans la qualification qu'ils leur donnent. Ils décorent du nom de *méthode* ce qui serait appelé plus exactement *procédé;* car ce sont presque toujours des formules d'exercices dont le professeur a reconnu l'efficacité par sa propre expérience, ou par des observations sur ses élèves, et dont le but, en général, est de hâter l'éducation de ceux-ci. La méthode suppose un système rationnel des élémens d'une science ou d'un art, propre à éclairer l'esprit sur la nature des choses, et non une collection d'exercices destinés à faciliter l'éducation de certains organes, et souvent de suppléer à l'intelligence par la mémoire et l'habitude. Le livre de M. Aubéry du Boulley a l'avantage d'être à la fois *méthodique* et *procéditif.* C'est sous ce double rapport que je vais l'examiner.

Sa forme est celle du dialogue. Des avantages et des inconvéniens sont attachés à cette forme. Parmi les avantages se fait surtout remarquer celui de fixer l'attention de l'élève sur l'objet de la question et d'éviter une trop grande promptitude dans la liaison des faits; promptitude favorable à l'intelligence, mais nuisible au classement dans la mémoire. L'inconvénient le plus considérable de la forme dialoguée d'un livre élémentaire consiste à rompre l'ordre logique et à mettre à la place de la série d'idées de l'élève celle du professeur. Les questions proposées par celui-ci supposent que les difficultés sont les mêmes pour tous, tandis que l'expérience démontre que ce qui cause de l'embarras à l'un est sans obscurité pour un autre et que celui-ci éprouve de l'incertitude où le premier n'apercevait rien que d'intelligible. Mais la forme ne touchant point au fond

des choses, je n'insisterai ni sur les défauts ni sur les avantages de celle que M. Aubéry du Boulley a adoptée, et je m'attacherai surtout à l'examen de ses idées.

La *Grammaire Musicale* est divisée en trois parties : la première est intitulée *théorie*; la seconde est toute de pratique, et contient des exercices sur les valeurs de temps; la troisième renferme des *observations sur les erreurs, préjugés et fausses opinions en fait de musique.*

Les quatorze premiers chapitres de la première partie ont pour objet de faire connaître les divers élémens de la musique tels que *la gamme, les clés, la durée des notes, les silences, le point. La position respective des degrés de la gamme dans les divers tons et modes, les diverses espèces de mesures et de syncope.* Dans toutes ces choses, M. Aubéry du Beulley ne se propose que d'instruire des instrumentistes, en sorte qu'il néglige tout ce qui n'a point de rapport direct avec leur éducation. L'objet que se proposait l'écrivain dans la rédaction de son livre explique les omissions qu'on y trouve sur plusieurs points importans. Par exemple, dans le chapitre des clés, le maître et l'élève ont ensemble ce dialogue :

D. Combien y a-t-il de clés?

R. Trois : la clé de *sol*, la clé de *fa* et la clé d'*ut*.

D. Comment se placent-elles ?

R. La clé de *sol* se place sur la seconde ligne, la clé de *fa* sur la quatrième, et la clé d'*ut* sur les troisième et quatrième lignes.

Il est évident que, si la *Grammaire Musicale* n'était pas uniquement destinée aux instrumentistes, non seulement l'indication des faits serait insuffisante, puisqu'elle ne ferait connaître que deux des trois positions usitées de la clé d'*ut*; mais même fautive, puisqu'elle annonce un fait faux. La pensée de M. Aubéry du Boulley se révèle par cette question : « Quelle musique écrit-on à la clé de *sol*?» et il fait répondre : « On écrit à la

clé de *sol* la musique déstinée aux instrumens chantans, tels que le violon, la flûte, la clarinette, le hautbois, le cor, la trompette, la guitare, etc. » ; et par celle-ci : « Pour quel instrument se sert-on de la clé d'*ut* sur la troisième ligne? R. Pour l'alto seulement.» Il est nécessaire de ne point perdre de vue cette observation pour expliquer les lacunes qu'on trouve en plusieurs endroits de la *Grammaire Musicale*.

Le quinzième chapitre de cet ouvrage renferme ce qu'il y a de particulier et d'individuel dans la méthode de M. Aubéry du Boulley; c'est un modèle d'analyse de musique écrite dans les diverses mesures en usage. Cette analyse a pour objet les valeurs de temps de ces diverses mesures. Ici, l'auteur de la *Grammaire Musicale* abandonne la forme dialoguée qui aurait été trop lente, et dont l'application aurait été trop imparfaite. Ces analyses, qui consistent à détailler ce qui appartient à chaque division de la mesure et à leur donner la durée convenable sont un des moyens les plus puissans pour développer avec promptitude l'intelligence musicale des élèves. M. Aubéry du Boulley me paraît être le premier écrivain didactique qui en a développé les principes avec autant de détails; toutefois cette méthode a été mise en pratique par plusieurs bons professeurs de solfége, et toujours avec avantage. En la considérant comme nouvelle, M. Aubéry du Boulley n'a sans doute en vue que la méthode défectueuse de la plupart des maîtres dans l'enseignement de la musique instrumentale.

Les derniers chapitres de la première partie traitent du *dièze* et des autres signes d'intonation, ainsi que leur fonction dans les gammes, du mode mineur, des tons relatifs, des signes accessoires, que M. Aubéry du Boulley appelle *signes de convention* de la manière de reconnaître le ton des morceaux de musique du trille, du piquet, du port de voix que l'auteur de la *Grammaire musicale* appelle, je ne sais pourquoi, *porte-voix*, et des termes italiens dont on se sert dans la musique. Toutes ces

choses sont expliquées avec clarté, simplicité, et les exemples sont bien choisis.

La seconde partie, ainsi que je l'ai dit, est destinée à la pratique, et ne contient guère que des exercices sur les combinaisons de valeurs de notes dans toutes les mesures. M. Aubéry du Boulley a adopté pour ces exercices le procédé que j'ai proposé dans mes principes élémentaires de musique, c'est-à-dire qu'il ne les écrit qu'avec une seule note, et abstraction faite de toute variation d'intonation, du moins dans la première division. Les décompositions de temps et de mesure sont bien faites et complètes. Les élèves qui auront assez de persévérance pour les étudier avec soin deviendront bientôt habiles dans la mesure.

Dans la troisième partie de son livre, M. Aubéry du Boulley s'est proposé d'attaquer ce qu'il appelle des erreurs, des préjugés et des fausses opinions; mais il y établit de certaines propositions qui sont au moins fort extraordinaires, et entièrement opposées aux observations et aux théories adoptées par les savans. Je crois devoir en donner ici quelques-unes, mais sans les discuter, car la discussion me ménerait trop loin.

On sait que l'on a considéré jusqu'ici l'air comme le véritable corps sonore, qui se modifie en raison de l'agent employé dans la production du *son;* et l'on a cru démontrer la réalité de cette théorie en plaçant une petite cloche sous le récipient de la machine pneumatique; après y avoir fait le vide, on fait frapper la clochette par son battant, et aucun son ne se produit au dehors. Mais sans tenir compte de cette expérience, voici ce que dit M. Aubéry du Boulley:

«Le son n'est autre chose qu'une modification de la matière, c'est un fluide infiniment subtil, et peut-être, après la lumière, le plus subtil de tous. Ses élémens, que la nature prépare sans cesse dans tous les corps, se forment avec eux, et ne peuvent s'en dégager autrement que par le choc ou le froissement. Cette

déperdition se répare sans cesse, et tant qu'il y aura de la matière, il y aura du son. La *sonorité* même, au lieu de diminuer ira plutôt croissant, tant que le corps frappé n'éprouvera point de solution de continuité dans sa masse, ni dans sa surface. Ainsi tous les corps sont plus ou moins doués de la qualité génératrice du son, et toujours en raison de leur peu d'épaisseur et de la densité de leur texture.

« Le son n'est donc pas une simple illusion. Il n'en est pas plus une que le feu, que les odeurs, que la lumière. *Ce n'est pas non plus une percussion de l'air*; définition d'autant plus vague et d'autant plus fausse que, ne reconnaissant pas le son comme partie de la matière, l'on veut accorder à un corps, par son essence, le moins sonore de tous, la faculté exclusive de produire une chose dont il ne contient pas les élémens; on veut tirer de ce corps ce qu'on dit n'y être pas; on veut qu'il y ait des effets sans cause.

« S'il n'y avait pas de fluide sonore, et dans ce fluide des parties différentes, la corde tendue sur un instrument ne répondrait pas à telle et telle note.

« Si le son n'était que de l'air agité, comment cette percussion serait-elle assez puissante pour remonter le cours du vent jusqu'à une certaine distance?

« Si le son n'était pas un corps, aurait-il les qualités qu'on lui reconnaît? l'écho est la preuve de son élasticité; l'écho est au son ce que la réflection est à la lumière.

« Si le son n'était pas un fluide émanant de corps palpables, il serait impossible de tirer des sons particuliers de différens corps.

« Enfin, si le son n'était pas un fluide émanant de tous les corps et qu'il ne fût qu'une percussion de l'air, tous les appartemens seraient également sonores, et il n'y aurait pas d'écho.»

Cette théorie d'un fluide sonore, s'échappant des corps comme les odeurs se dégagent de certains corps, est nouvelle, et, à

part les objections qu'on peut lui opposer, mériterait peut-être d'être examinée sérieusement.

On pense bien que le chapitre des *vibrations* est écrit dans le système qui vient d'être exposé, et que les oscillations de l'air, dans le phénomène des corps vibrans, sont considérées comme nulles par M. Aubéry du Boulley : il était nécessaire qu'il adoptât toutes les conséquence de ce système.

Il y a de bonnes observations dans les chapitres qui concernent les caractères des degrés de la gamme; mais je pense aussi que plusieurs faits qui y sont énoncés auraient besoin d'être démontrés plus rigoureusement; tel est, par exemple, celui de l'appellation de certaines voyelles sur tel ou tel degré; idée qui manque de développement et qu'on pourrait rendre plus intelligible, si elle est fondée.

Le chapitre qui a pour titre *Le prestige des tons* renferme des choses excellentes. L'auteur de la *Grammaire Musicale* y démontre que le prétendu caractère de chaque ton n'a rien de réel.

M. Aubéry du Boulley s'élève contre la multiplicité des mesures, et il a raison; mais il se trompe quand il entreprend de démontrer qu'il faudrait aussi réduire le nombre des clés. Cette multiplicité de clés, contre laquelle plusieurs musiciens se sont élevés, a bien moins d'inconvéniens que n'en aurait la réduction de leur nombre; car c'est au moyen de ces clés qu'on apprend à transposer toute espèce de musique; et l'on réduit cette opération à sa plus grande simplicité par la supposition d'une clé quelconque, au lieu de la compliquer par l'obligation de la faire sur chaque note. Or *la transposition*, qui est à peu près nulle pour les voix, est beaucoup plus compliquée pour les instrumens, dont M. Aubéry du Boulley s'occupe spécialement. Il est bien singulier qu'il ait oublié d'en parler. S'il y eût songé, il se serait vraisemblablement mis en garde contre son désir de la réduction des clés.

Les autres chapitres de cette troisième partie de la *Grammaire Musicale* n'est point une copie des ouvrages qu'on a écrits sur la même matière; elle contient des aperçus neufs et beaucoup de choses utiles qui n'avaient point été considérées sous le même point de vue, ni dites de la même manière. Elle a d'ailleurs le mérite d'être écrite d'un style simple et clair : on peut en juger par le passage que j'ai rapporté. Je crois donc que ce livre prendra une place honorable dans la littérature musicale, et que les professeurs qui ne partageront pas toutes les opinions de M. Aubéry du Boulley, ne pourront refuser de rendre justice à son savoir.

La *Grammaire Musicale* est aussi une production intéressante sous le rapport typographique, car c'est le premier ouvrage de ce genre où l'impression de la musique en caractères mobiles ait atteint la perfection qu'on y remarque. C'est à M. E. Duverger qu'on doit la découverte du procédé par lequel cette musique est *composée d'abord en caractères mobiles, et imprimée ensuite sur planches solides.* Ce qui distingue ce procédé, c'est la non interruption des lignes de la portée, la beauté des caractères et la netteté des détails. L'examen de la découverte de M. Duverger et de son utilité sera l'objet d'un article où je donnerai l'histoire de la typographie en ce qui concerne la musique.

DIE TONKUNSTLER SCHLESIENS. (Les musiciens Silésiens, essai sur l'histoire de l'art musical en Silésie, depuis 960 jusqu'en 1830; contenant des notices biographiques sur les compositeurs, écrivains sur la musique, professeurs, virtuoses, chanteurs, chantres, facteurs d'instrumens, etc. Par M. Charles-Jules Hoffmann, directeur du chœur à l'église catholique et

professeur de chant au gymnase royal d'Oppeln.) Un vol. in-8. de 491 pages.

Breslau, 1830. En commission chez G.-P. Aderholz.

Depuis que Walther a publié son lexique de musique, où se trouvent une grande quantité de notices sur la vie et les ouvrages des plus célèbres musiciens et écrivains sur la musique, c'est-à-dire, depuis un siècle environ, la biographie et la bibliographie musicales ont pris un grand essor. Mattheson, avec sa grande érudition et son mauvais goût, avait déjà donné le modèle d'un ouvrage spécial sur cette matière dans sa *Grandlage einer Ehrempforte*, etc. (1740), lorsque E.-L. Gerber donna son premier *Dictionnaire historique des musiciens* (1790, 2 vol. in-8.). Bien des fautes étaient répandues dans cet ouvrage : l'auteur, homme consciencieux, aperçut bientôt ce qui manquait à son travail, pour qu'il fût d'une utilité réelle. Trop confiant dans les renseignemens qu'il avait trouvée dans *l'Essai sur la musique* de Laborde, sur les musiciens français, il n'avait point examiné les sources; il se remit à faire des recherches, et après vingt-deux ans d'un travail obstiné, il donna son *Nouveau dictionnaire historique des musiciens* (1812—1814), en 4 volumes, qui n'était qu'un supplément du premier. Bien plus exact sous le rapport des faits, mais non plus satisfaisant dans la critique, cet ouvrage était à peu près tout ce qu'il était permis de faire alors, et dans les circonstances où l'auteur était placé : le temps n'était point encore venu où l'on pouvait rédiger une bonne biographie générale des musiciens. Pour faire un ouvrage semblable avec succès, il était nécessaire que les biographies particulières se multipliassent; c'est ce qui a eu lieu depuis 1812. Outre une multitude de notices individuelles, on a publié depuis cette époque plusieurs dictionnaires ou recueils de notices de musiciens appartenant à de certaines provinces.

Le premier livre de ce genre fut le *Dictionnaire des musiciens de la Bavière*, par Lipowsky (*Baierisches musik Lexikon*, Munich 1811). L'année suivante, Gervasoni donna un recueil de notices sur les musiciens italiens du dix-huitième siècle, dans sa *Nuova Teoria di musica* (Parme, 1812). En 1814, parut à Londres, la *musical Biography*, sans nom d'auteur (2 vol. in-8), qui se fait remarquer par un bon nombre de notices plus exactes que ce qu'on avait donné jusque-là sur les musiciens anglais, et ces notices furent complétées dans le *Biographical Dictionnary of musicians* qui fut publié en 1824, aussi sans nom d'auteur. En 1822, un recueil de notices sur les compositeurs et les chanteurs napolitains, a paru à Naples (un vol. in-4.) Un lexique des artistes de la Bohême et de la Moravie, par le P. Dlabacz, a été publié par les Etats de Bohême, et l'on y trouve une grande quantité de notices sur les musiciens de ces pays. A Vicence, un petit dictionnaire des musiciens de cette ville et de ses environs a été publié; enfin voici un dictionnaire des musiciens de la Silésie, qui mérite de fixer l'attention des littérateurs musiciens par le soin qui a présidé à sa rédaction, et les recherches de l'auteur.

En parcourant le livre de M. Hoffman, on est frappé d'étonnement par la quantité de musiciens distingués qui ont reçu le jour dans une seule province de l'Allemagne. L'ouvrage offre une liste d'environ deux mille noms, parmi lesquels brillent de grandes renommées. Près de 500 notices contiennent des faits entièrement ignorés jusqu'ici, ou qui n'avaient été rapportés que d'une manière inexacte; parmi les articles les plus importans, j'ai remarqué ceux de Baron (Ernest-Théophile), Berner (Frédéric-Guillaume), Bierey (Gottlob-Benoît), Birnbach (Henri), Ebell (Henri-Charles), Elsner (Joseph), Guhr (Charles-Guillaume-Ferdinand), Guhr (Frédéric-Henri-Florian), Hampe (Jean-Samuel), Hientzsch (Jean-Godefroi), Mosivius (Jean-Théodore), Nucius (F.-Jean), Schnabel (Joseph-

Ignace), Sedlatzek (Jean), et Uber (Frédéric-Chrétien-Hermann).

Je me félicite de ce que les événemens politiques ont retardé l'impression de mon dictionnaire historique des musiciens, jusqu'à ce moment, puisque je puis profiter des renseignemens précieux que m'offre le travail de M. Hoffmann, pour compléter le mien sur ce qui concerne les musiciens de la Silésie.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Ricciardo e Zoraide, opéra en 2 actes, musique de Rossini.

Débuts de David, de Mme Tadolini et de Mlle Michel.

Dans l'histoire du génie de Rossini les années 1816 à 1818 occupent une grande place, car ce fut dons ce court espace de temps que furent écrites les partitions de *Torwaldo e Dorliska*, du *Barbier de Séville*, de *la Gazzetta*, d'*Otello*, du *la Cenerentola*, de la *Gazza Ladra*, d'*Armide*, d'*Adélaïde di Borgogna*, de *Mosé* et de *Ricciardo e Zoraide.* Une pareille fécondité tient du merveilleux, surtout si l'on se rappelle que sur ces dix opéras écrits en deux ans et demi, il y en a cinq de premier ordre. On repproche à Rossini les négligences qui se rencontrent dans *Ricciardo*; mais certes, il était permis d'éprouver quelque fatigue et de sentir le besoin du repos après une telle activité de production, et de si beaux élans d'imagination; et malgré ces négligences qu'on est forcé de reconnaitre en plusieurs endroits, que de brillantes inspirations dans ce même ouvrage! que de nouveautés dans le trio du premier acte, dans les duos et dans plusieurs autres morcaux! *Ricciardo* n'est qu'un opéra du second ordre, mais il n'a pu être écrit que par un compositeur du premier ordre.

Lorsque cet opéra fut joué pour la première fois à Paris, il eut peu de succès; alors le rôle de *Ricciardo* était chanté par Mari, qui n'avait point la faveur publique et qui ne sut point

animer la représentation. Après avoir été joué deux ou trois fois, l'ouvrage disparut du répertoire. Je ne crois pas qu'il ait été joué depuis lors ; les amateurs n'en avaient conservé le souvenir que comme d'une production médiocre d'un homme de talent, lorsque l'affiche en a annoncé la reprise pour les débuts de David et de Mme Tadolini. On eût mieux aimé un autre ouvrage, mais c'était moins l'opéra que le chanteur qui excitait la curiosité, et l'on se résigna. Grâce à la manière dont *Ricciardo e Zoraide* a été chanté par Donzelli, David, Mme Tadolini, Mlle Michel, et accompagné par l'orchestre, le public a compris que dans cette partition si dédaignée il y a assez de beautés pour intéresser par elle-mêmes.

Une indisposition de Donzelli avait retardé la première représentation de cette pièce et les débuts des nouvaux chanteurs; cette indisposition avait entièrement cessé le 24 de ce mois, car jamais Donzelli n'a chanté avec plus de goût, d'élégance et d'effet. Ce chanteur a une chaleur entraînante, et quand il ne cherche point à l'exagérer, il est excellent. On ne peut phraser avec plus d'élégance, ni maîtriser la scène avec plus de force qu'il ne l'a fait dans le trio du premier acte, dans le finale, et dans le duo des deux tenors.

Mme Tadolini n'était pas précédée par une de ces brillantes réputations qui inspirent confiance ; aussi n'a-t on pas été peu surpris quand on a entendu une voix fraîche, facile, sonore, homogène, chanter avec pureté et phraser avec gârce. Mme Tadolini n'est au théâtre que depuis l'année dernière; jusque-là elle n'avait chanté que dans des concerts et comme dilettante. Femme d'un compositeur dramatique qui a fait représenter quelques opéras à Venise et à Trieste, elle a reçu de son mari une bonne éducation vocale. Son premier début eut lieu à Césène dans la saison du carnaval de 1829; il fut heureux, et depuis lors elle a continué de suivre la carrière dramatique. La voix de cette cantatrice, comme je viens de le dire, est douce,

moëlleuse, d'un bon timbre; ses sons élevés ont particulièrement beaucoup de charme. Malheureusement Mme Tadolini s'émeut rarement, rien de dramatique ne se fait apercevoir dans son jeu ni dans son chant. Peut-être sa froideur n'est-elle qu'une conséquence du peu d'habitude qu'elle a de la scène et de la timidité; il faut donc attendre pour la juger sous le rapport de l'expression.

Moins expérimentée encore, Mlle Michel essayait pour la première fois ses forces sur un théâtre dans la même soirée. Mlle Michel est une grande et belle personne qui a fait son éducation musicale à notre conservatoire de musique, et qui, aux concours de cette année, a obtenu le premier prix de chant. Sa voix n'est point un contralto véritable, comme il aurait fallu pour le rôle dont elle était chargée dans *Ricciardo*, mais un *Mezzo Soprano*. Ses sons graves manquent de mordant; mais ceux du *médium* sont d'une bonne qualité, et elle monte avec facilité. Sa vocalisation est bonne, et sa prononciation assez correcte, quoique faible d'accent. Dans le duo des deux femmes, dans le trio, dans un air qu'elle a, je crois, ajouté au second acte, elle a été fort applaudie. Ce n'est pas seulement de l'indulgence de la part du public; mais de la satisfaction; et Mlle Michel a lieu de se féliciter de son succès. Ce lui doit être un encouragement à ne point négliger ses études, à profiter des dons qu'elle tient de la nature, et à ne point mettre de bornes à cette ambition d'artiste qui fait les talens supérieurs. Sa physionomie est trop sérieuse quand elle chante; il faut qu'elle cherche à se corriger de ce défaut, qui serait peu de chose dans les concerts, mais qui est considérable à la scène.

Quelque plaisir que Donzelli, Mme Tadolini, et Mlle Michel eussent fait aux spectateurs pendant toute la première partie du premier acte, leur impatience d'entendre le héros de la soirée, ce fameux David dont on nous a parlé de façon

si diverse depuis plusieurs années; cette impatience, dis-je, perçait même à travers leurs applaudissemens. Enfin David parut; et, il faut bien l'avouer, le désapointement fut grand dès qu'on lui entendit former les premiers sons, et dès qu'on le vit marcher sur la scène. Une voix grêle, usée, tremblante d'émotion, des intonations d'un quart de ton au-dessous de l'orchestre, de l'exagération dans la manière d'articuler, des gestes et une démarche ridicules; voilà ce qu'on vit d'abord; et tel fut l'effet de cette première impression que Paganini, qui donnait la réplique, semblait avoir une voix formidable et être le premier tenor. Mais nonobstant les défauts dont je viens de parler, et d'autres encore que je ne veux pas analyser avant de connaître mieux ce chanteur singulier, il fit bientôt apercevoir le véritable artiste au milieu de ses pasquinades. Si sa voix ne devint pas meilleure, son intonation du moins se corrigea; insensiblement il rentra dans le ton de l'orchestre, son émotion se calma, quelques traits d'un goût original furent applaudis, et l'on remarqua que les contorsions qui avaient fait rire d'abord étaient le produit d'une chaleur véritable qui ne pouvait se maîtriser, et non le résultat d'un faux calcul. Quelle que soit l'opinion qu'on ait du talent de David; qu'on approuve ses écarts ou qu'on les blâme, on ne peut disconvenir que c'est un chanteur original, plein de conviction et de confiance en lui-même; un de ces artistes enfin qu'on peut ne pas approuver, mais qui ne permettent pas qu'on reste indifférent. Son luxe de fioritures est désordonné, mais il a d'heureuses inspirations et fait pardonner bien des folies pour quelques traits excellens. Dans la première soirée, le public a eu plus d'étonnement que de plaisir, mais il était facile de voir que chacun sortait avec l'intention de revenir, de comparer et de juger. Il n'y a que les talens d'un certain ordre qui laissent de pareilles impressions dans un auditoire. Avec un peu moins d'émotion, David a produit plus d'effet à la représentation

suivante mais il a toujours conservé l'habitude de chanter beaucoup trop bas chaque fois qu'il rentrait en scène.

L'exécution générale de *Ricciardo e Zoraïde* est fort satisfaisante : les acteurs chantent avec soin, et l'orchestre accompagne avec intelligence et chaleur. Les progrès de cet orchestre sont très sensibles.

C'est ce soir (30 octobre), que Lablache doit se faire entendre pour la première fois, dans *Il matrimonio segreto* : il ne manquera à cette représentation que madame Malibran, pour chanter le rôle de *Fidalma*.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de l'*Enlèvement*, opéra en trois actes, paroles de MM. Scribe et d'Epagny, musique de M. Zimmermann.

En France, le genre de pièces qu'on désigne sous le nom d'*Opéra*, se divise en deux genres très distincts : l'un, formé sur le modèle de l'opéra Italien, se compose de morceaux de musique de toute espèce et de récitatifs; c'est celui qu'on a appelé long-temps le *grand-opéra*; l'autre, dans lequel le chant et le dialogue parlé se succèdent alternativement, se nomme l'*opéra-comique*. Les sujets sérieux semblent appartenir particulièrement au premièr, et rarement on a pu y introduire le comique avec succès. Par un effet contraire, l'habitude que le public a de voir au théâtre de l'Opéra-Comique des pièces gaies ou de demi-caractère, dans lesquelles le comique est introduit, lui a fait souvent accueillir froidement les sujets purement sérieux. Une seule époque a été favorable aux pièces d'un caractère sévère; ce fut depuis l'aurore de la première révolution, jusqu'au consulat : alors les idées étaient montées aux grandes

choses, les passions ardentes étaient dans tout leur développement, et les événemens étaient trop graves pour qu'on cherchât à rire. Alors *Euphrosine*, *Lodoïska*, *Médée*, *Ariodant*, le *Mont-Saint-Bernard*, les *Deux Journées*, *Montano et Stéphanie*, *Roméo et Juliette*, et une multitude d'autres grandes productions furent applaudies avec enthousiasme; mais le retour d'une situation politique plus calme nous rendit à nos premiers penchans, et le *Prisonnier*, *Adolphe et Clara*, le *Calife*, *Trente et Quarante*, nous ramenèrent à notre goût primitif d'opéra comique.

Cependant la musique vit d'émotions : elle s'était élevée si haut en France pendant le règne de l'opéra sérieux, qu'on voulut essayer du mélange des situations fortement dramatiques avec les bouffonneries de niais de mélodramme. Le goût peut ne pas approuver cette association qui est aujourd'hui tombée dans le plus grand discrédit; mais il n'est pas moins vrai qu'elle est favorable aux inspirations des musiciens, puisqu'elle leur offre les moyens de varier leur style. A cette forme de l'opéra *semi-sérieux*, M. Scribe a fait succéder ce qu'on appelle le *demi-caractère*, c'est-à-dire un genre de pièces qui ne sont ni sérieuses ni comiques, où des situations intéressantes sont indiquées, mais seulement indiquées, afin d'éviter l'ennui du sérieux; où des mots spirituels remplacent les franches balourdises qui provoquent la gaîté; où l'on ne pleure ni ne rit, mais où la curiosité est excitée assez vivement pour assurer le succès des ouvrages. Ce genre a des qualités qui lui sont propres; mais son défaut essentiel est de n'être point musical : car la musique ne peut s'accommoder d'un *mezzo termine* de comique et d'intérêt qui rejette à la fois les passions fortes et la gaîté turbulente. Le musicien de M. Scribe, quoi qu'il fasse, ne peut prétendre à produire de profondes impressions.

Le système adopté par M. Scribe dans la plupart de ses opéras-comiques n'a pas été si heureux dans l'*Enlèvement* que dans

La Neige, *Leicester*, *Le Maçon* et quelques autres ouvrages. Le sujet de cette pièce n'admet guère la plaisanterie. Il s'agit de cette guère civile qui désola long-temps l'Italie par les fureurs de deux partis qu'on désignait sous les noms de *Guelfes* et *Gibelins*. Le prince Corsini et le marquis d'Altamonte sont les chefs de ces deux partis. Dès long-temps leurs familles se haïssent, mais le Gonfalonnier de Florence entreprend de les réconcilier en faisant épouser à Corsini, Léonore, sœur d'Altamonte. Cette jeune fille, élévée dans les préjugés de son temps, ne peut supporter l'idée de devenir la femme d'un Guelfe, et s'enfuit de chez son frère avec son cousin Lorenzo, à qui elle offre sa main. Celui-ci ne sachant où la conduire, accepte l'asyle que lui offre un inconnu dont le généreux secours la soustrait aux poignards de quelques spadassins. Cet inconnu n'est autre que Corsini. Léonore qui avait voulu le fuir, et qui ignore son nom, est touchée des nobles qualités de son cœur, et devient éprise de celui qui lui causait tant d'effroi. A son tour, Corsini se passionne pour la jeune inconnue; mais tous deux gardent le silence sur leur passion. Un incident fait enfin connaître les noms des personnages. Altamonte accuse Corsini de l'enlèvement de sa sœur et jure de s'en venger. Léonore, pour sauver les jours de son hôte, se retire dans un couvent; mais elle désire avoir un dernier entretien avec Corsini et lui donne un rendez-vous. Il y vient, est désarmé par des assassins payés par Altamonte, et ne peut sauver sa vie qu'en devenant l'époux de Léonore. Ne croyant pas être aimé, il s'y refuse d'abord, mais la sœur d'Altamonte le soustrait au fer des assassins par l'aveu de son amour.

Le public a mal accueilli cette fable. Les situations des personnages sont souvent fausses, surtout au troisième acte : aussi est-ce dans cet acte que l'orage est venu fondre sur la pièce. Il n'a pas fallu moins que le mérite de quelques morceaux de musique pour détourner l'attention et conjurer la tempête. Des

coupures adroitement faites à la seconde représentation ont fait marcher l'action avec plus de rapidité et de vraisemblance : il est fâcheux qu'on n'y ait point songé plus tôt.

Je viens de parler de la musique ; elle est le premier ouvrage de M. Zimmerman pour la scène, et lui fait beaucoup d'honneur. Sa facture est telle qu'on devait l'attendre d'un savant harmoniste, et cette facture n'en est pas le seul mérite. La mélodie est franche, naturelle et d'un beau caractère dans plusieurs morceaux. Je citerai particulièrement le trio du premier acte, un duo de deux hommes, un beau finale, deux airs gracieux, chantés par Chollet, et particulièrement le premier, d'un style syllabique, et d'une forme peu commune ; une romance charmante, dont l'instrumentation est neuve, un chœur de spadassins au troisième acte, et un air chanté par madame Pradher, dans lequel se trouve une phrase très belle. Le public a rendu justice au mérite de cette partition, et supporté, en sa faveur, l'ennui que lui causait la pièce.

Ce n'est pas un médiocre tour de force que de parvenir maintenant à charmer l'oreille de l'auditoire avec les élémens d'exécution qui se trouvent au théâtre Ventadour. Une salle sourde qui absorbe les sons au lieu de les répercuter ; un orchestre sans violons, des chanteurs sans voix, des acteurs sans talent, et tout cela sans intention de bien faire : quel ouvrage pourrait résister à de pareilles choses ? L'habilité d'un directeur, si grande qu'on la suppose, ne peut lutter contre des conditions si désavantageuses. On se plaint à l'Opéra-Comique de l'inconstance du public qui s'éloigne de ce spectacle ; mais qu'on considère ce qui s'y trouve, et qu'on dise ce qui pourrait l'y attirer.

Fétis.

— Dimanche, 7 novembre, doit avoir lieu à l'Opéra une représentation au bénéfice de la caisse des pensions, dans laquelle

on entendra, pour la première fois, une nouvelle composition de M. Berlioz, intitulée: *Ouverture de la Tempête* (drame de Shakespeare) pour *orchestre, chœurs*, et *deux pianos à quatre mains*. Cette ouverture est divisée en quatre parties liées néanmoins entre elles, et ne formant qu'un seul morceau : le Prologue, la Tempête, l'Action et le Dénouement. Les chœurs en langue italienne sont toujours accompagnés par les deux pianos, quatre violons en sourdine, une petite flûte, une grande flûte et une clarinette. Ils sont à cinq parties sans basses : 1re et 2e Soprano; 1re et 2e Tenor et Contralto. Dans le *prologue*, les Esprits de l'air soumis aux ordres d'Ariel, prédisent à Miranda l'arrivée de son futur amant. Voici la traduction de ce chœur. « Miranda, Miranda, l'époux qui t'est » destiné s'avance, tu vas connaître l'amour; l'aurore d'une » nouvelle vie va se lever pour toi, Miranda !.... »

Immédiatement après, l'orchestre commence la *Tempête* qui jette sur le rivage de l'île enchantée, le vaisseau sur lequel se trouvent le roi de Naples et son fils. (Chœur après la tempête.) « Miranda ! Miranda ! c'est lui, c'est ton amant, sois heureuse, Miranda !... » Dans le morceau d'orchestre suivant, intitulé l'*Action*, le compositeur a cherché à tracer quelques-uns des principaux caractères du drame Shakespearien, La passion timide du jeune Ferdinand, la candeur virginale de Miranda, la brutalité du monstre sauvage Caliban, la majesté menaçante du magicien Prospero et les tendres adieux des esprits de l'air à leur protégée Miranda. Ce dernier chœur est accompagné par les pianos, l'harmonica et les quatre violons, les trois instrumens à vent, et tout le reste des instrumens à cordes *pizzicato* (Dernier chœur, la fin de l'Action.).

« O Miranda, tu pars, il t'emmène, nous ne te verrons plus; » des plaines de l'air, notre patrie, nous chercherons en vain » la brillante et gracieuse fleur que nous admirions sur la

» terre; O Miranda, nous ne te verrons plus! Adieu, adieu, » Miranda! »

Au *Dénouement*, *Prospero*, reconnu duc de Milan, le roi de Naples, Miranda et Ferdinand montent sur le vaisseau royal, au bruit des fanfares et des cris de joie de tout l'équipage.

(Article communiqué.)

— Comme en beaucoup d'autres choses, le gouvernement provisoire des Pays-Bas vient de donner une leçon de principes au gouvernement constitué de la France, sur la législation la plus raisonnable pour ce qui concerne les théâtres. Voici l'arrêté qu'il vient de prendre :

« Le gouvernement provisoire, attendu que la manifestation » publique et libre de la pensée est un droit déjà reconnu, et » qu'il y a lieu de faire disparaître, au théâtre comme ailleurs, » les entraves par lesquelles le pouvoir en gêne l'exercice;

» Sur la proposition de l'administrateur général de la sûreté » publique;

» Arrête :

» Art. 1er Toute personne peut élever un théâtre public, et » y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant » préalablement, lors de l'établissement de son théâtre, la dé» claration à l'administration municipale des lieux.

» 2. La représentation d'une pièce ne pourra être défen» due, sauf la responsabilité de l'auteur et des acteurs.

» 3. Les règlemens de police, actuellement existans, seront » revus sans retard; jusqu'alors ils seront provisoirement exé» cutés, en tant qu'ils ne seront pas contraires au présent » arrêté. »

» 4. Toute composition dramatique d'un auteur belge ou étran» ger, représentée pour la première fois sur un théâtre de la

» Belgique, ne pourra être représenté sur aucun théâtre » public dans toute l'étendue du territoire belge, sans le consen- » tement formel et par écrit de l'auteur, sous peine de confisca- » tion à son profit du produit total des représentations.

» 5. Les héritiers en ligne directe, descendans des auteurs, » et, à leur défaut, l'épouse survivante, succèdent à la propriété » des ouvrages dramatiques, et conservent les droits qui en dé- » rivent, pendant dix ans après la mort des auteurs. »

« Donné à Bruxelles, le 21 octobre 1830. »

Cette législation fut la nôtre pendant seize ans. Que tarde-t-on à y revenir. On se bat encore à six lieux de Bruxelles, et déjà le gouvernemnt organise des théâtres. En France les combats ont été finis en trois jours, nous sommes constitués depuis trois mois, et nous en sommes encore aux commissions qui ne font rien, ou peu de chose.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Madrid. La nouvelle troupe italienne, sous la direction de Mercadante, a débuté dans cette ville par l'*Ultimo giorno di Pompei*, de Pacini, et *Zadig* et *Astartea* de Vaccai. La cantatrice Adélaïde Tosi a obtenu dans ces deux ouvrages un succès d'enthousiasme; les journalistes espagnols l'appellent *la reine du chant*. La Corri Paltoni, la Lorenzani, Pasini, Trezzini, Inchindi et Cartagenova, sont les autres chanteurs de cette troupe, dont l'ensemble est fort satisfaisant.

Naples. Madame Fodor chante avec succès au théâtre *del Fondo*, dans la *Capriciosa corretta*. On annonce comme prochaine, la reprise d'*Otello* à Saint-Charles; elle y jouera le rôle de *Desdemona*.

Clotilde Tosi, sœur de la cantatrice qui se fait entendre en ce moment à Madrid, a paru il y a quelque temps au *Fondo*, et y a été bien accueillie. Son premier début a eu lieu dans l'opérette de Raimondi, l'*Infanzia accusatrice*.

La nouvelle direction du théâtre *Nuovo*, avait pris l'engagement de donner dans l'année théâtrale, six opéras nouveaux. Les compositeurs de ces opéras devaient être Raimondi, Dionizio Pogliono Gagliardi, Vincenzo Fioravanti, Nicolo Fornasini, Luigi Bordese, et Pietro Maranesi. Néanmoins, la saison ouvrit par l'*Aminta*, ancien opéra de Valentini, qui fut suivi de *I tri Studenti in due case*, musique de *Festa*, chef d'orchestre du théâtre Saint-Charles; ce fut tout ce qu'on eut de nouveau. On parle en ce moment d'un nouvel ouvrage.

Bologne. Le sucès du *Pirate* de Bellini, dans la soirée du 2 octobre, a été médiocre. Rubini seul a reçu des applaudissemens unanimes. La direction a résolu de faire succéder *la Donna del Lago* au *Pirate*, et n'attendait pour cela que l'arrivée de la *Mancinelli.*

Milan. Nous aurons cette année denx opéras rivaux, qui paraissent devoir exciter vivement la curiosité publique. Vous connaissez la composition de celui du théâtre *Carcano :* voici pour ce qui concerne *La Scala.* Ce théâtre est maintenant sous la direction de Joseph Crivelli, qui a composé sa troupe comme il suit : *prime donne*, Judith Grisi, Amélie Schütz et Natalie Tassistro; *primi musici,* mesdames Pisaroni Carrara et Frœlich ; *primi Tenori*, Louis Mari, Bonfiglio et Pocchini; *primi bassi,* Louis Maggiorotti et Antoldi ; *seconds rôles*, la Riva As pesi, Lombardi et Speaghi. Les opéras seront écrits par Generali et Pacini. Ce dernier n'écrira pas expressément pour cette saison, mais son opéra *I Crociati in Tolemaide,* qui doit être représenté, est nouveau pour Milan.

Cassel. A l'occasion du jour de la naissance de la grande Duchesse, un nouvel opéra de Spohr, intitulé l'*Alchimiste*, a été représenté sur notre théâtre. Le sujet de cet ouvrage est tiré de la nouvelle de Washington Irving, intitulé l*Étudiant de Salamanque.* Nous rendrons compte de cette nouvelle production d'un compositeur justement estimé.

— On parle beaucoup en ce moment de la publication prochaine qui doit être faite à Vienne d'un ouvrage qui aura pour titre: *Etudes dans l'harmonie, le contrepoint et la composition en général,* par Beethoven, tirées de ses manuscrits, et accompagnées de notes par M. le chevalier de Seyfried. Le nom de l'éditeur offre la garantie qu'il ne s'agit point ici d'une de ces opérations mercantiles qui portent ordinairement préjudice à la réputation des artistes célèbres.

Londres. *Le Vampyre*, opéra de Marsehner qui a obtenu beaucoup de succès en Allemagne, avait été représenté au théâtre de l'Opéra Anglais (*English Opera*) la saison dernière, et avait été médiocrement accueilli du public : il vient d'être repris avec plus de faveur au même spectacle, qui a été transporté cette année au petit théâtre *Adelphi*, par suite de l'incendie de *the English Opera house.* Il y a des défauts dans cette musique, et même en assez grand nombre; mais toutefois elle produit de l'effet par l'originalité de son harmonie.

Cet ouvrage a été suivi d'un drame intitulé *the Irish Girl* (La Fille irlandaise), dont la musique a été arrangée par M. Hawes. L'ouverture est tirée d'un opéra de M. Halevy, mais on ne dit point lequel.

La saison a été fort mauvaise pour l'entrepreneur de ce théâtre; ses dépenses étaient considérables, et les recettes fort médiocres, à cause de l'exiguité de la salle. Il s'est décidé à fermer son théâtre le 25 septembre, pour mettre un terme à ses pertes.

— Le Journal de Musique qui se publie à Londres, sous le titre de *the Harmonicon*, annonce que *la Société musicale de Compositions classiques de Paris* se propose de publier un *Dictionnaire biographique des plus célèbres Compositeurs, depuis Handel jusqu'à Rossini*, et que cet ouvrage contiendra les notices de 719 musiciens bohêmes, 701 italiens, 517 allemands, 308 russes, 134 hongrois, 134 français, 128 anglais, 78 grecs, 18 espagnols, 18 danois, 16 suédois, 9 portuguais et 3 turcs! Le correspondant du *the Harmonicon* nous semble avoir abusé étrangement de la confiance qui lui est accordée, ou avoir été lui-même dupe d'une singulière mystification. D'abord il n'y a point à Paris de *Société Musicale de Compositions classiques;* ensuite qu'est-ce que cette bouffonnerie de 134 compositeurs français seulement, depuis le temps de Handel jusqu'à Rossini, c'est-à-dire pendant près de 150 ans (il y en a eu plus de *deux*

mille), et ces 308 Russes, et les 78 Grecs ? On ne comprend point une pareille folie.

— La cent-septième grande fête musicale des chœurs de Glocester, de Worcester et de Hereford, au bénéfice des veuves et orphelins du clergé, a eu lieu à Worcester les 14, 15 et 16 septembre. Dans la première matinée on fit un service à la cathédrale pour le feu roi, où la marche funèbre de *Saül*, par Handel, la *Funéral Anthem* du même compositeur, deux antiennes de Boyce et la Coronation Anthem de Handel furent exécutées. Le soir il y eut un concert où l'on entendit Mme Malibran dans plusieurs morceaux, une symphonie de Haydn et l'ouverture de la *Muette de Portici*, d'Auber. Un autre concert eut lieu le 15; le 16, dans la matinée, un choix de morceaux de Handel, Pergolèse, Jomelli, Haydn, Beethoven, Mozart, Marcello et de plusieurs autres compositeurs, fut exécuté à la cathédrale, et le soir il y eut un troisième et dernier concert. L'exécution des ouvertures et symphonies fut particulièrement bonne.

— Le 3 août dernier, est mort à Windsor C.-F. Horn, organiste de la chapelle du roi d'Angleterre; né en 1762, à Nordhausen, en Saxe; il se livra dès son enfance à la musique, et apprit les élémens de l'harmonie et du contrepoint sous la direction de Shraoter, organiste de sa ville natale. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Londres, et y composa son œuvre premier de sonates; il ne tarda pas à être nommé maître de musique de la reine Charlotte et de toutes les princesses : il a rempli les fonctions jusqu'en 1811. Un deuxième œuvre de sonates, des divertissemens pour musique militaire, douze thêmes avec accompagnemens de violon et violoncelle, et un traité d'accompagnement, furent successivement publiés par lui. En 1823, le roi Georges IV lui confia la place d'organiste de sa chapelle, qu'il a occupée avec distinction. La mort de ce prince l'affecta et causa un dérangement sensible à sa santé;

Toutefois il paraissait se porter beaucoup mieux lorsqu'il se mit au lit le 3 août, à 9 heures et demie du soir. Une heure après, il n'existait plus.

— L'Opéra *Les Portugais à Goa*, vient d'obtenir un brillant succès à Stuttgard. Pour témoigner sa satisfaction à l'auteur, le roi de Wurtemberg a fait remettre une bague en diamant à M. *Benedict*, jeune compositeur de beaucoup de talent, élève du célèbre auteur de *Robin des Bois*, et qui avait composé cet ouvrage à Naples, où il a été représenté au théâtre de Saint-Charles.

ACADÉMIE DE MUSIQUE,

Dirigée par M. Fr. Stœpel.

ORDRE DES COURS.

—

PARTIE VOCALE.

M. Bordogni et Mme Cresp.-Bereyter, professeur-répétiteur de Monsieur Bordogni. — I. Classe de Vocalisation et de chant, pour les dames, les mardi et samedi, depuis midi jusqu'à 2 heures; pour les hommes, les jeudi et dimanche, depuis midi jusqu'à 2 heures; prix : 45 fr. par mois.

M. Giacomelli. — II. Classe de solfége; les lundi, mercredi et vendredi, de 11 heures à midi; prix : 15 fr. par mois.

Mme Cresp-Bereytter. — III. Classe d'enseignement mutuel et d'exécution de morceaux d'ensemble; le lundi, mercredi et vendredi, de midi à 1 heure; prix : 15 fr. par mois.

—

PARTIE INSTRUMENTALE.

PIANO et HARMONIE simultanément.

POUR LES DAMES.

MM. Charles Schunke, François et Auguste Stoepel et Mlles Nebel, Lapp et Plat. — I. Classe élémentaire; les lundi, mercredi et vendredi, de 1 heure à 2 heures et demie.

II. Classe de perfectionnement; les mêmes jours de 2 heures et demie à 4 heures.

III. Classe de perfectionnement, les mêmes jours de 4 heures à 5 heures et demie.

IV. Classe élémentaire, les mardi, jeudi et samedi, de 3 h. à 4 heures et demie.

POUR LES HOMMES.

V. Les mardi, jeudi et samedi, de 8 heures à 9 heures et demie du soir; prix: 30 fr. par mois, 75 fr. par trimestre.

(*Nota*. Le public est admis tous les lundis, de 2 à 4 h.)

HARPE.

Mme Boyer. — Les mardi, jeudi et samedi, de 2 heures et demie à 4 heures; prix : 30 fr. par mois.

VIOLON ET ALTO.

M. Mazas. — I. Classe de leçons particulières, les lundi, mercredi et vendredi, de 9 à 11 heures du matin; prix : 15 fr. par mois.

II. Classe élémentaire, les lundi, mercredi et vendredi, de 7 à 9 heures du soir; prix : 15 fr. par mois.

VIOLONCELLE.

M. Franchomme. — I. Classe de leçons particulières; les lundi, mercredi et vendredi, de 9 heures à 11 heures du matin; prix : 37 fr. par mois.

II. Classe élémentaire, les lundi, mercredi et vendredi, de 7 à 9 heures du soir; prix : 15 fr. par mois.

QUATUOR.

M. Mazas dirigera tous les dimanches, de 10 heures à midi,

des exercices de quatuor, pour lesquels les élèves paieront un supplément de 10 francs par mois. Les amateurs qui voudraient prendre part à ces exercices, y seront admis à raison de 20 fr. par mois.

—

PARTIE THÉORIQUE.

M. Ferdinand Hiller. — I. Cours d'harmonie et de contrepoint, les mardi et Samedi, de 11 heures à midi; prix: 12 fr. par mois.

M. François Stoepel. — II. Cours d'harmonie et d'histoire de la musique, les mardi et samedi, de 7 à 8 heures du soir, prix: 12 fr. par mois.

III. Cours de composition pratique, les mardi et samedi, de 9 à 10 heures du matin; prix 20 fr. par mois.

—

Les élèves de toutes les classes, vocales et instrumentales seront appelés, une fois par mois, à de grandes réunions musicales.

Pour les renseignemens et l'inscription, ainsi que pour les leçons particulières, s'adresser tous les jours, depuis midi jusqu'à 1 heure, à M. François Stoepel, rue de la Chaussée-d'Antin, n. 28.

AVIS.

Charles Lemme, place des Victoires, n. 2, a l'honneur de prévenir le public qu'il vient de diminuer considérablement les prix de ses instrumens, et qu'il les offre aux prix fixes, ci dessous.

A DEUX CORDES.

Piano, 6 octaves, 2 pédales, longueur 4 pieds 6 pouces.	560 fr.
Piano, 6 octaves, 2 pédales, longueur 4 pieds 9 pouces.	600
Piano, 6 octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds.	650
Piano, 6 octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds 3 pouces.	700
Piano, 6 1/2 octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds 6 pouces.	800

A TROIS CORDES.

Piano, 6 1/2 octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds 6 pouces.	800
Piano, 6 octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds 6 pouces.	900
Piano, 6 1/2 octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds 9 pouces.	1,000
Piano, 6 1/2 octaves, 3 pédales, longueur 6 pieds	1,100

Tous ces pianos sont à longue table d'harmonie et à échappement libre, en beau bois d'acajou, coins arrondis, à balustres, et estrade en acajou massif richement sculptés, coûtent 200 fr. de plus : on répond pendant dsux années. M. Maresse fils a mis en dépôt chez lui un recueil de 25 contredanses brillantes et originales pour le piano, avec accompagnement de violon et basse, formant cinq quadrilles, terminé par une graude walse. Prix fixe : 8 fr.

BULLETIN D'ANNONCES.

Il pleut, bergère, varié pour violon principal avec accompagnement de deux violons, alto, basse et flûte (*ad libitum*) ou de piano. Dédié à Monsieur J. Clavel, professeur adjoint à l'école royale de musique, etc., etc., par son élève Alexandre Bergerre. Op. 1. Prix : 7 fr. 50.

Paris, Marescot, éditeur de musique.

Rondo algérien pour le piano, dédié à son élève Mlle Eugénie Marie Cremer, par J.-B. Woets. Op. 98. Prix : 7 fr. 50.

A Paris, chez A. Romagnesi, compositeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Bertini, *Rudiment du pianiste*, ou réunion des exercices les plus indispensables pour acquérir un mécanisme parfait. Op. 84. Prix : 20 fr.

Paris, Pleyel et compagnie.

Con palpiti frequenti, duetto per soprano et tenore, nel Saül del Maëstro Vaccai. Prix : 4 fr. 50 c.

Vieni tuo sposo amante, rondo per contralto nell' Adelaide di Borgogna del maëstro Rossini. — 3 fr. 50.

Premier rondeau pour le piano, par Jules Benedict. Op. 3. — 5 fr.

Non è ver, aria negli arabi nelle Gallie del maëstro Pacini. Cantata del Signor David. — 3 fr. 75.

Premier grand pot-pourri et variations concertantes pour piano et flûte sur deux thêmes de Rossini et un air napolitain, par G. Benedict et T. Bucher. — 6 fr.

Six variations faciles pour le piano sur la Parisienne, par Eugène Savart. Op. 10. — 3 fr. 75.

Paris, Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n. 11.

Imprimerie de Selligue, rue des Jeûneurs, n° 14.

(6 Novembre 1830.)

VARIÉTÉS.

Aneddoti piacevoli e interressanti *ouorsi nella vita di Giacomo* Gotifredo Ferrari (Anecdotes agréables et intéressantes relatives à la vie de Jacques Godefroi Ferrari, écrites par lui-même).
Londres, 1830. 2 vol. in-12.

Ferrari, musicien distingué, compositeur agréable, et bon maître de chant, a vécu à Naples, à Paris et à Londres, dans l'intimité de tous les compositeurs, chanteurs et instrumentistes célèbres, depuis 1780 jusqu'aujourd'hui. Il est homme d'esprit, sait donner du charme au récit de ce qu'il a vu, et sa conversation est intéressante autant par ses souvenirs que par la manière de les exprimer. Ce sont ces mêmes souvenirs dont il vient de composer les deux petits volumes dont nous entreprenons de rendre compte. Il est peu de musiciens de mérite sur qui l'on n'y trouve quelques particularités peu connues ou totalement ignorées.

Nous ne croyons point devoir rapporter ici ce que Ferrari dit de sa famille, de ses premières années, de ses études et de ce qui concerne ses travaux, car nous ne ferions que répéter ce que nous avons déjà dit dans la biographie que nous avons donnée sur ce musicien dans

la *Revue musicale* (tome V, p. 153.) ; nous préférons extraire de son livre les anecdotes qui concernent quelques artistes célèbres, et particulièrement Paisiello dont il fut l'élève favori. Au lieu d'analyser le livre de Ferrari, nous nous bornerons à en traduire quelques passages qui nous ont paru devoir intéresser nos lecteurs. Nous ne prendrons donc point notre conteur dans sa petite ville de Roveredo (Tyrol); nous aimons mieux le suivre à Naples, où nous le trouverons dans la société de Latilla et de Paisiello, à Paris et à Londres, où les grands artistes ne manquaient pas vers la fin du dix-huitième siècle, et nous allons le laisser parler lui-même.

« Latilla était fort habile dans l'art du contrepoint; mais dans ses habitudes c'était un vrai *Lazzarone :* pourvu qu'il eût de quoi acheter un plat de macaroni, il était satisfait. Le prix de ses leçons était d'un *Carlino* (un peu plus de 5 francs) pour un Napolitain, de deux pour un étranger en général, et de trois pour un Anglais. Comme étranger je lui offris deux *Carlini* : Non, non, me dit-il, vous êtes un Tyrolien, et comme *Tyralese* rime avec *Inglese*, *ergo*, vous devez payer comme votre ami sir Thomas Attwood. Il n'y avait rien à répondre à cet argument, je me résignai à payer, et n'eus qu'à me louer d'avoir trouvé un maître si instruit. Il venait chez moi quatre fois par semaine, et nous passions plusieurs heures ensemble.

» Paisiello me donnait aussi quelques conseils de temps-en-temps; il corrigeait les airs, duos, etc., que je composais à cette époque; il me conduisait avec lui à la répétition de tous les opéras, et après la troisième représentation, il me faisait souvent l'honneur de me placer au piano à sa place.

Il m'accordait avec une égale bonté la permission d'étudier toutes ses partitions. Cette dernière faveur me fut à la fois utile et défavorable : utile par les excellens modèles qui se trouvaient placés sous mes yeux ; défavorable, parce que je prenais insensiblement quelque chose de la manière de ce grand maître, ce qui me fit considérer à mon entrée dans la carrière musicale, comme une pâle copie d'un noble original.

» Latilla me donnait toujours ses leçons avec un zèle infatigable, et souvent sa conversation me charmait. Un jour je lui adressai la question suivante : Jomelli, Piccini, Sacchini, Guglielmi, Paisiello et Cimarosa furent tous élèves de Durante ; comment se fait-il qu'étudiant sous le même maître, ils se soient formé chacun un style différent? Un maître de contrepoint, me répondit-il, ne peut pas former le style de ses élèves. Les grands hommes dont vous venez de me parler, possédaient chacun un goût, une manière de sentir particulière, qui, en dépit de l'uniformité de leurs études, les a conduits à écrire selon la direction de leur génie. Durante, bien qu'il fût le premier maître de l'école napolitaine, ne peut pas se vanter de les avoir formés, mais seulement de les avoir instruits dans leur art et de les avoir guidés dans la route qu'ils devaient suivre.

» Un autre jour, je lui montrai l'œuvre 2 de Clementi, connu sous le nom de *Sonate à octaves*, que mon ami Attwood m'avait prêtée. Après avoir examiné avec attention le premier allegro, il s'écria : *Voila, en vérité, de délicieuse musique, mais si Clémenti peut exécuter des choses de ce genre, il n'est pas un homme, c'est un dieu, et je n'hésite pas à le proclamer le Durante des pianistes futurs.* Que dirait aujourd'hui Latilla, s'il venait un instant dans ce monde, et qu'il vît cette même sonate exécutée avec facilité, par des femmes et des enfans ? »

En 1786, Ferrari était à Paris, il rapporte de la ma-

nière suivante comment il fut présenté à la reine Marie-Antoinette.

« Madame Campan avait un soir une partie de musique, elle m'engagea à exécuter quelque chose de ma composition ; je me rendis à ses désirs, et je jouai ensuite plusieurs morceaux de Piccini, de Sacchini et de Gluck *a prima vista* ; ce dont elle fut si charmée qu'elle me proposa de me présenter à la reine. Obtenir une audience n'était pas chose facile ; pour parvenir à son but, madame Campan s'y prit de la manière suivante : elle m'invita à dîner seul avec elle et M. Campan, le jeudi suivant, et il fut convenu qu'à l'heure où la reine passait ordinairement dans le corridor, je me mettrais au piano, et que M. Campan prendrait son violon et m'accompagnerait. Ce stratagème réussit complétement. Marie-Antoinette s'arrêta, demanda qui était au piano, et entra chez Mme Campan avec ses dames d'honneur. M. Campan qui avait eu l'honneur de donner des leçons à la reine, s'attendait à être prié par elle de continuer, et moi, j'étais tout tremblant. Heureusement elle ne fit attention ni à son violon, ni à ma sonate ; mais elle fit placer sur le piano la partition *d'il Re Theodoro*, de Paisiello, son auteur favori. Là j'étais parfaitement à mon aise ; je jouai l'ouverture, après laquelle la reine s'assit près de moi, et j'ai l'honneur d'avoir chanté un duo avec elle. Les dames et les messieurs qui nous entouraient se joignirent à nous, et nous exécutâmes les morceaux d'ensemble et les deux finales de ce chef-d'œuvre, qu'eux tous savaient presque par cœur. Je n'étais pas moins familiarisé qu'eux avec cette partition ; il n'est donc pas étonnant qu'ils aient trouvé que je les accompagnais d'une manière miraculeuse. La reine toutefois dit à Mme Campan : Votre protégé est un excellent musicien, mais il a le défaut habituel des jeunes gens ; il presse trop les mouvemens. Cette observation était assez juste de la part de Sa Ma-

jesté, qui avait toujours entendu jouer ces mouvemens lentement ; mais à l'âge que j'avais, ma vénération pour Paisiello était telle, que je me serais plutôt fait mettre en pièces que de sacrifier les intentions musicales de mon maître, aux complimens les plus flatteurs ».

La révolution française, et surtout la terreur qui fut à l'ordre du jour en juin 1793, obligèrent Ferrari à quitter la France. Il alla d'abord à Bruxelles, à Spa, puis à Londres, où il écrivit plusieurs ouvrages pour le théâtre.

« Dans le printemps de 1801, je composai un opéra en deux actes intitulé *Il Rinaldo d'Asti*, à la requête particulière de la Banti. Il devait être représenté pour la première fois à son bénéfice. Elle paraissait charmée de la musique, et tout allait à merveille, lorsque Billington lui offrit de chanter avec elle, dans le *Mitridate* de Nazolini. La proposition était tentante : l'amitié fut sacrifiée à l'intérêt, et mon ouvrage fut mis de côté avec la plus grande indifférence. Indigné de ce procédé, je donnai le principal rôle à Vinci sans songer qu'un habit coupé à la taille d'un géant ne pouvait aller bien à un nain. *Rinaldo* n'eut que trois représentations, et je demeurai victime de la cupidité et de l'indélicatesse de Banti.

» Dans le mois de juillet de la même année, je me rendis à Paris. Le but principal de mon voyage était de revoir mes anciens amis et mon cher maître Paisiello qui était alors occupé à écrire *Proserpine*, le plus beau, sinon le plus heureux de ses opéras. Rien ne peut égaler la joie que nous éprouvâmes de nous revoir. Paisiello était alors l'idole de Bonaparte et ce sentiment était réciproque. Le compositeur dînait presque tous les jours chez le premier consul. Cette faveur n'était

cependant pas toujours à l'avantage de Paisiello, car cela le détournait de ses travaux.

» Je savais que mon illustre maître n'aimait pas à recevoir de visites; cependant je pris la liberté de lui présenter deux personnes qui, j'en étais certain, ne lui déplaisaient pas. C'étaient Viganoni et Michel Kelly. Ces deux chanteurs avaient créé les rôles de *Sandrino* et du Secrétaire dans le *Roi Théodore*. Quand Kelly approcha de la porte de Paisiello, qui était entr'ouverte, il commença à chanter cet air de son rôle, *Queste son lettere scritte in inglese.* Paisiello reconnut aussitôt la voix de son ancien ami; il se jeta à son cou en s'écriant: *Mon cher Kelly, combien je suis charmé de vous voir!* Comment! vous n'avez pas oublié cet air que vous aviez d'abord refusé de chanter, à cause que l'accompagnement était trop chargé? » Se tournant ensuite vers Viganoni, il l'embrassa. » Ah! mon cher *Sandrino*, lui dit-il, je me rappelle que je n'ai pu parvenir à vous plaire dans cet opéra; mais ce n'était pas ma faute, j'espère que je fus plus heureux dans l'air *mi perdo si, mi perdo*, que je composai pour vous dans *La Modista raggiratrice.* « Le souvenir de ces vieilles disgraces fit rire Viganoni; la joie brillait sur la figure de ces trois artistes, et je jouissais moi-même en voyant leur satisfaction. »

En 1814, Ferrari écrivit son opéra séria *l'Eroïna di Raab*, dans lequel madame Catalani et Trammezzani eurent les principaux rôles, et qui obtint beaucoup de succès. L'année suivante, il accompagna sir Thomas Broadwood à Naples. En revenant, il visita Venise et sa ville natale.

« Quels délices j'éprouvai, dit-il, en revoyant Naples, après une absence de vingt-huit ans, et en retrouvant mon bon vieux maître Paisiello, jouissant encore d'une bonne santé, quoique

dans une position bien moins heureuse que celle qu'il avait lorsque je l'avais vu pour la dernière fois ! A notre première entrevue, il me raconta toutes les infortunes qui étaient venues fondre sur lui. L'attachement qu'il portait à Bonaparte et à sa famille fut cause qu'il fut privé de la pension qu'il recevait autrefois de Ferdinand IV. Les circonstances politiques lui avaient également fait perdre celles qu'il recevait de la grande duchesse de Russie et de Napoléon. Il était obligé d'exister avec les modiques appointemens qu'il avait de la Chapelle royale. Combien il était pénible de voir un homme de génie comme Paisiello qui, pendant plus d'un demi-siècle, avait été habitué à vivre avec une sorte de luxe, gêné dans ses vieux jours, et délaissé par la cour, la noblesse, et même par ses amis ! J'étais porteur de deux lettres de recommandation du comte de Worouzow; l'une pour le marquis Circello, ministre d'état, et l'autre pour le comte Morenigo, ambassadeur de Russie. J'en avais encore une autre de la duchesse d'Orléans pour son frère le prince Léopold de Naples. Je pris la liberté de conduire Paisiello avec moi dans l'espoir de lui être utile. Notre première visite fut chez le marquis Circello. Nous fûmes reçus avec une grande politesse; la marquise elle-même vint nous dire un million de belles choses, mais d'invitation pas un mot. Nous quittâmes le palais avec beaucoup de tristesse. De là nous allâmes chez le prince Léopold, qui, après avoir lu la lettre de sa sœur, nous reçut avec la plus grande affabilité. Il me fit les plus gracieuses offres de services, et se tournant vers mon vieil ami : Signor Paisiello, lui dit-il, d'aussi loin que je me rappelle, je me souviens d'avoir entendu parler de votre musique; dites-moi, combien d'ouvrages avez-vous composés ? J'ai composé à peu près cent opéras, répondit Paisiello, mais si je voulais compter les intermèdes, les farces, les ballets, la musique d'église et les morceaux pour la chambre (da Camera), je pourrais bien, je crois, trouver une autre centaine. — Et au-

quel de vos ouvrages donnez-vous la préférence? — Votre Altesse m'adresse une question assez embarrassante; je ne sais trop que choisir, du *Barbiere di Siviglia*, d'*Il Re Teodoro*, ou de *Nina.* » En parlant de *Nina,* je vis des larmes briller dans ses yeux : le prince s'aperçut aussi de l'émotion du vieillard, et lui prenant la main, il s'écria en dialecte vénitien : Oui, voilà le meilleur, mon cher Paisiello, indubitablement le meilleur. » En quittant l'appartement du prince, mon maître me dit avec un soupir : « Je suis bien malheureux, si le prince était roi, il me rendrait bien certainement ma pension. »

» Plus satisfait de notre seconde visite, je me déterminai à en tenter une troisième chez le comte Morenigo.

» Après avoir lu ma lettre, il me dit : « Vous m'êtes recommandé par le comte Woronzow que je considère comme un père, un bienfaiteur, un ami, regardez donc ma maison comme la vôtre; commandez-y comme moi-même »; et se tournant vers Paisiello, il lui demanda pourquoi il ne l'avait pas vu plutôt. Paisiello répondit qu'étant en disgrâce à la cour, il n'avait pas osé se présenter chez un ambassadeur. — « Ma maison n'a rien de commun avec la cour, réplique le comte; ainsi venez dîner après demain avec moi, vous et votre élève; venez aussi souvent que vous le désirerez, je serai toujours fier de vous recevoir. »

» Je quittai Naples à la fin de janvier 1816. Deux jours auparavant j'allai prendre les commissions de Paisiello, et le jour suivant il m'apporta une lettre qu'il me lut, en réponse à une autre que je lui avais apportée, de Woronzow. Elle contenait le récit de ses souffrances et de ses privations, et se terminait ainsi : *Votre Excellence me dit qu'elle a maintenant soixante ans passés, et qu'elle ne peut me dire où nous nous rencontrerons maintenant; que puis-je lui répondre, moi qui en ai soixante quatre?* — Pauvre homme! la vie est chère à tous, mais principalement aux artistes qui jouissent de leur

gloire : tel était Paisiello. Il désirait cacher son âge à tout le monde ; il aurait voulu se le cacher à lui-même.

« *L'arbor che sue radici ha piu sotterra,*
» *Vivo restar vuol piu sopra la terra.* »

« L'arbre dont les racines s'étendent le plus est celui qui tient le plus fortement à la terre. »

» Paisiello mourut trois mois après ; j'étais chez lord Bristol, donnant une leçon à ses filles, quand sa seigneurie vint à moi, un journal à la main, s'écriant : *Ferrari, Paisiello est mort.— Grand Dieu, est-il possible? il n'y a que trois mois que je l'ai quitté ; il était en parfaite santé, quoique âgé de soixante-quatre ans. — Soixante-quatre ans ! vous vous trompez, lisez ce paragraphe, vous verrez qu'il avait plus de quatre-vingt-quatre ans.* »

Les deux volumes publiés par Ferrari sont remplis d'anecdotes aussi intéressantes que celles qu'on vient de lire. Nous ne doutons pas que la traduction de cet ouvrage n'eût beaucoup de succès, et ne fût agréable non seulement aux musiciens mais aux amateurs nombreux qu'on trouve maintenant dans toutes les parties de la France.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS.

Séance publique du 30 octobre.

Il est peu d'institutions plus utiles que celle des pensions accordées par le gouvernement français, pour un certain nombre d'années, aux jeunes artistes qui l'emportent sur leurs rivaux aux concours généraux de musique, de peinture, de sculpture et d'architecture ; car ces pensions assurent l'existence des lauréats, et leur procurent cinq années de cette tranquillité sans laquelle il est difficile de se livrer avec enthousiasme aux travaux des arts.

Cependant le résultat de la munificence du gouvernement n'a pas toujours été ce qu'on devait en attendre : bien des médiocrités ont reçu la récompense du talent naturel : de là, les déclamations contre les concours, contre l'Académie qui les juge, contre les pensions, et tous les projets de réforme qui ne tendent à rien moins qu'à détruire une bonne chose dont on a parfois abusé. Mais quoi ? parce que l'esprit de coterie s'est introduit en quelques circonstances dans les jugemens de l'Académie, parce que tous les triomphateurs n'étaient pas dignes des honneurs du triomphe, on voudrait punir ceux qui peuvent justifier par leurs succès les encouragemens de leur

patrie ? Ce serait non-seulement commettre une injustice, mais faire un mal irréparable à l'avancement des arts. Il vaut mieux perdre quelque argent en récompenses mal placées, que de priver de secours une seule capacité réelle.

Dans la distribution des grands prix de composition musicale, l'Académie s'est montrée assez juste, assez éclairée pour être à l'abri de tout reproche. Le sujet du concours était la cantate de *Sardanapale* : en le traitant, M. Montfort paraît avoir été frappé du caractère de mollesse convenable à la première partie de la cantate, plutôt que de la force qui devait se déployer dans la seconde. Une première ritournelle pleine de suavité, un récitatif simple et un *cantabile* gracieux, bien écrit et bien instrumenté se font remarquer d'abord. Le mouvement suivant sur ces paroles :

Le roi des rois impose l'esclavage;
Son front brillant ne l'acceptera pas,

est moins heureux. Il y a de la monotonie dans le récitatif qui le précède, et un peu trop d'uniformité dans le système de l'instrumentation. Le dernier morceau ne manque pas de vigueur : il est seulement fâcheux que M. Montfort ne l'ait pas terminé par une péroraison plus brillante. En somme, le travail de cet artiste est de bon augure pour l'avenir, et tout présage qu'il justifiera quelque jour la distinction qu'il vient d'obtenir.

M. Hector Berlioz, auquel l'Académie a décerné le premier grand prix, me semble être un de ces artistes que la nature destine à ouvrir de nouvelles routes dans l'art qu'il cultive. Une grande conviction l'anime; les obstacles ne lassent point son courage, le dédain de ceux qui ne comprennent pas ses pensées n'ébranle pas sa résolution; il a aperçu le but, et il se dirige vers lui sans prendre garde à ce qui pourrait l'en détourner.

Le besoin dominant de ce jeune homme est de trouver des effets neufs, et c'est à leur recherche qu'il consacre tous ses efforts. Il le faut avouer; il est souvent heureux en ce genre, et l'on ne peut douter qu'il n'y fasse beaucoup de découvertes, quand ses idées auront acquis plus de netteté par l'expérience. Son harmonie laisse désirer plus de correction; sa mélodie est quelquefois bien sauvage; mais à force d'écrire, il deviendra plus sévère avec lui-même; et celui qui a trouvé le chant élégant et neuf: *Venez, Bayadères charmantes*, ne sera point dépourvu de mélodie quand il ne la dédaignera pas. Attendons encore quatre ou cinq ans pour connaître et juger M. Berlioz.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Rentrée de Ponchard.

Convaincue enfin de la nécessité d'apporter un prompt remède à la décadence imminente de l'Opéra-Comique, l'administration s'est décidée à rappeler un chanteur dont l'absence causait le plus grand préjudice à son répertoire: chanteur parfait en son genre; et qui, seul, peut faire oublier quelquefois aux spectateurs qu'ils sont dans le théâtre le plus anti-musical qu'il y ait au monde. La rentrée de Ponchard était un jour de fête pour les vrais amateurs de musique. Au lieu des bredouillemens inintelligibles de la plupart de ces messieurs, une prononciation parfaite; au lieu de l'ignorance complète des principes de l'art du chant, une mise de voix excellente, une vocalisation flexible, un goût parfait dans le choix des ornemens, un sentiment exquis d'expression, et de plus, une habilité prodigieuse à déguiser les défauts d'un organe insuffisant; voilà ce

qu'on a admiré lundi dernier dans le rôle de George Brown de la *Dame Blanche*. La musique charmante de cet ouvrage semblait renaître avec de pareils accens : elle qu'on a si maltraitée depuis quelque temps apparaissait telle qu'elle était à son origine. Le premier air, le duo et le trio du premier acte, l'air du second et le duo qui le suit semblaient avoir retrouvé toute leur fraîcheur. C'est surtout dans l'air du second acte que le chanteur a réuni tous ses moyens de séduction, et qu'il a atteint le plus haut degré de son talent.

La présence d'un véritable artiste anime toujours ce qui l'entoure; on a pu le remarquer dans cette représentation : les autres acteurs chantaient avec plus de soin; les chœurs et l'orchestre étaient plus attentifs; enfin, l'ensemble et les détails étaient d'un effet beaucoup plus satisfaisant qu'à l'ordinaire.

On parle de la rentrée de Mme Rigaut; la voix de cette cantatrice avait souffert quelque altération dans les derniers temps; mais il y a de ces sortes de crises qui ne sont que momentanées, surtout à l'âge de Mme Rigaut qui, jeune encore, ne pourrait perdre la voix que par l'effet d'une maladie locale. Si, comme on doit l'espérer, le repos lui a rendu le libre usage de son organe, sa rentrée serait un événement heureux pour l'Opéra-Comique; car, elle aussi a un beau talent, un talent digne de la grande école de Garat.

— On répète en ce moment un opéra en deux actes qui a pour titre : l'*Amazone*; la musique est d'un de nos compositeurs de romances dont les légères productions ont obtenu le plus de succès. Il y a loin d'une romance à un opéra; mais ce n'est point à dire que l'auteur de l'*Amazone* ne puisse en faire un qui soit bon. Il faut l'entendre avant de le juger.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Il Matrimonio segreto. — Débuts de Lablache.

Une grande renommée est souvent un lourd fardeau; il est rare qu'on la justifie : Lablache vient de se montrer à nous au-dessus de la sienne. Ce n'est pas seulement un chanteur doué d'une voix formidable qu'il adoucit avec beaucoup d'art; c'est aussi un musicien profond qui se joue des difficultés, qui ne porte jamais atteinte à la mesure dans ses lazzis les plus grotesques; c'est enfin un acteur incomparable. Depuis la mort de Molé, personne n'a joué la comédie avec cette finesse, cette intelligence parfaite de la scène et cette vérité de caractère. On oublie l'acteur pour ne voir que le personnage dans cette manière de représenter *Geronimo*. Raffanelli était fort bon dans ce rôle; il savait y éviter l'apparence de la caricature que Barilli s'est plu à lui donner depuis; mais ce n'était point encore ce degré de perfection qu'on admire dans Lablache. Aussi excellent par le jeu de sa physionomie que par sa diction, celui-ci représente à merveille l'incertitude et le malaise qui accompagne la surdité; ses balourdises n'ont rien de trivial, et à côté d'une verve entraînante se trouve un tact parfait et un grand respect des convenances. Dans les morceaux d'ensemble, Lablache ne domine pas seulement par le volume de sa voix, mais par son intelligence musicale; c'est lui qui les dirige et qui leur donne la couleur qu'ils doivent avoir. Je dois ajouter qu'il a le grand mérite de chanter avec une justesse inaltérable; chose fort rare chez les basses dont le volume de voix est considérable.

Le rôle de *Geronimo* n'est point de nature à faire juger Lablache comme chanteur élégant. Nous avons le témoignage de Rossini, qui le proclame *le premier des Assur*; mais d'un au-

tre côté, quelques personnes qui l'ont entendu depuis peu de temps, assurent qu'il a perdu quelque chose de son ancienne facilité de vocalisation. C'est dans le rôle du *Podesta de la Gazza Ladra* que nous pourrons nous faire une opinion de son mérite sous ce rapport : la rentrée de Mme Malibran avait été annoncée comme devant se faire dans cet ouvrage ; mais cette cantatrice a préféré *Othello*, ce qui retarde le plaisir que nous aurons d'entendre Lablache dans un rôle de *Bosso cantate.*

La musique du *Mariage secret* est un chef-d'œuvre d'invention mélodique ; les phrases les plus heureuses s'y succèdent sans cesse ; tout y est fin et spirituel ; mais à l'époque où Cimarosa écrivait, plusieurs parties de l'art n'avaient pas fait encore les progrès que leur ont fait faire plusieurs compositeurs du dix-neuvième siècle, et notamment Beethowen, Weber et Rossini. L'harmonie, par exemple, a peu de variété dans les ouvrages de Cimarosa et de Paisiello, et l'instrumentation y fait peu d'effet. Le mérite principal du *Mariage secret*, consiste donc dans la partie vocale ; de là la nécessité d'en confier l'exécution à des chanteurs habiles; la médiocrité n'y est pas supportable. Cependant on peut dire que plusieurs rôles de cet opéra sont au-dessous du médiocre dans la nouvelle distribution. Qu'est-ce qu'une demoiselle Corradi pour *Lisetta*? Qu'est-ce que Mme Rossi pour *Fidalma*? Il suffit de deux *cantatrices*, de cette force pour gâter l'effet des plus beaux morceaux. Le beau trio du premier acte, qui excita l'enthousiasme général quand il fut chanté par Mmes Sontag, Damoreau et Malibran, paraît être un morceau vulgaire dans la bouche de ces dames.

Mme Tadolini a une voix fraîche et pure ; mais le rôle de *Carolina* ne lui est pas favorable. Elle chante juste dans *Ricciardo e Zoraïde* ; mais dans le *Mariage secret* elle est souvent au-dessus du ton, ce qui s'appelle exactement *chanter faux*.

David avait autrefois de la réputation pour le rôle de *Paolino*: il le faut bien avouer, il ne peut plus le chanter maintenant.

Sa voix est trop usée pour ce chant large et soutenu, et cela l'oblige à le broder outre mesure. Il y a de jolies choses dans ses fioritures, mais il ne peut les exécuter qu'à quart de voix, ou crier de toutes ses forces. Ses cris sont souvent des contresens monstrueux, surtout dans le fameux air : *Pria che spunti*. Nous n'avons plus que l'ombre de David.

Zuccelli pourrait avoir plus de verve ; mais, en général, il est bien placé dans le rôle du Comte. Sa voix, sans être volumineuse, est d'une belle qualité, et fait de l'effet dans la plupart des morceaux : il chante d'ailleurs avec goût et fait de jolis traits en plusieurs endroits.

Il y a de l'incertitude dans les mouvemens de plusieurs morceaux ; mais on ne peut en accuser le chef d'orchestre : tout le mal vient du théâtre. David ralentit toujours, et Zuchelli voudrait toujours presser.

FÉTIS.

ÉTABLISSEMENT MUSICAL

DE

M. FRÉDÉRIC MASSIMINO,

Rue des Francs-Bourgeois, au Marais, nº 14, et boulevart Montmartre, nº 14.

M. Massimino a ouvert ses cours de musique dans ses deux établissemens, par une séance publique qui a eu lieu le 14 octobre dernier.

On connaît les succès de ce professeur dans l'enseignement élémentaire, et dans celui du chant; il compte maintenant des élèves parmi les amateurs les plus distingués de Paris. Dans son nouveau prospectus, il s'exprime ainsi :

« L'enseignement collectif est reconnu le plus propre à développer les facultés de l'élève; les rapports ne s'établissent pas seulement entre le maître et l'élève, mais entre tous les élèves ensemble : leur organisation n'étant pas également heureuse, les faibles sont entraînés par les forts et l'instruction a une marche plus rapide. C'est surtout en musique, où l'instinct joue un grand rôle, que ce mode d'enseignement est peut-être le seul qui convient.

» Sans doute les règles sont indispensables; mais, dans l'enseignement, avant de regarder la musique comme un art, il faut la considérer dans ses rapports comme faculté organique de l'homme; dès les premiers pas que fait l'élève dans la carrière musicale, les sons produisent chez lui des sensations

proportionnées à l'irritabilité nerveuse dont il est doué; ces sensations doivent être alimentées par des chants gracieux, simples et bien rythmés, faciles à comprendre et à retenir; les règles se trouvent tout naturellement dans la comparaison des différens chants, et si l'on doit parvenir à faire saisir les rapports qui s'établissent entre les sons, on doit tâcher d'arriver à ces résultats en fatiguant le moins possible l'attention de l'élève dans un travail de calcul qui n'est point de la musique : c'est ainsi qu'on arrivera à former de véritables musiciens qui exécuteront avec intelligence et non comme de simples *croque-notes*.

» C'est le but que je me suis constamment proposé, et que je crois avoir atteint entièrement dans mon dernier *Traité de la Musique*, dédié aux élèves de la Maison Royale de la Légion-d'Honneur, à Saint-Denis, fruit d'un travail long et pénible, bâsé sur une pratique de quinze ans d'exercice : ce ne sont plus des idées que je soumets à l'examen d'un public appelé à en subir les épreuves, c'est le résultat de tout ce que l'expérience a constaté de plus utile.

» Ma méthode pour l'enseignement de la musique est adoptée dans la Maison Royale de la Légion-d'Honneur, à Saint-Denis, où j'enseigne un nombre considérable d'élèves à la fois; elle l'est également dans le Collége de Louis-le-Grand, et dans beaucoup des principaux Colléges et Pensions.

» J'ai enfin la satisfaction d'obtenir l'assentiment de la plus grande partie des professeurs établis dans les différentes villes de France et de l'Etranger.

» Le nouvel établissement que je viens de fonder au Marais est vaste, et par conséquent propre à réunir plusieurs branches d'enseignement :

» L'Écriture musicale, le Solfége, la Vocalisation, le Chant, le Piano, l'Harmonie et la Composition.

» Des professeurs du Conservatoire, et d'autres qui jouissent

d'une réputation non moins méritée, sont attachés à l'établissement, et les classes sont disposées de manière à économiser aux élèves le temps et l'argent.

ORDRE ET PRIX DES CLASSES.

PIANO.

Les classes se composent de neuf éléves. — La leçon dure une heure. — Chaque élève reçoit 20 minutes de leçon particulière, et pendant les 40 autres minutes, il exécute avec d'autres élèves des morceaux à plusieurs pianos. — La musique est composée de manière à ce que chaque élève fasse une partie proportionnée à sa force.

Les leçons ont lieu deux fois par semaine, savoir : les mardi, jeudi et samedi, à une heure, boulevard Montmartre, n. 14, et les lundi et jeudi, à midi, rue des Francs-Bourgeois, n. 14, au Marais. — Le prix par mois est de 30 francs.

SOLFÈGE, MÉLODIE, HARMONIE, EXÉCUTION DE MORCEAUX D'ENSEMBLE.

1re DIVISION.

Notions préliminaires;
Dictée et principes.

2me DIVISION.

Solfége, Mélodie, Harmonie et Composition;
Exécution de chœurs et autre morceaux d'ensemble.

On donne à l'établissement des leçons particulières de chant et de piano; les cours ont lieu séparément pour les deux sexes.

Les personnes qui ont l'intention de souscrire pour des cours, sont priées de s'adresser, personnellement, ou par écrit, à M. Massimino, rue des Francs-Bourgeois, n. 14, au Marais; il est chez lui tous les matins jusqu'à onze heures; on s'entendra pour les heures et les jours.

Nota. Les personnes qui se destinent au théâtre ou à l'enseignement pourront stipuler des conditions particulières; on leur offrira toutes les facilités possibles.

Pour les renseignemens, s'adresser à M. Launer, Marchand de musique, boulevart Montmartre, n. 14.

On trouve à la même adresse la Méthode dédiée aux élèves de la Maison Royale de la Légion-d'Honneur, à Saint-Denis, dont le prix est marqué 30 fr., ainsi que les Solféges publiés précédemment, et toutes les autres compositions que M. Massimino a publiées en français et en italien.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE DES ARTICLES.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

A

Pages.

B

C

Pages.

I

K

L

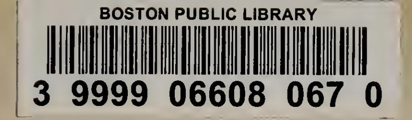
M

N

O

P

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 067 0

